



Ю.И.Минералов

**ИСТОРИЯ
РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
XIX
века**

(40-60-е годы)



Ю.И.Минералов

ИСТОРИЯ
РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
XIX
века
(40–60–е годы)

Допущено Министерством образования
Российской Федерации
в качестве учебного пособия
для студентов высших учебных заведений,
обучающихся по специальности
«Русский язык и литература»



Москва
«Высшая школа» 2003

УДК 882
ББК 83.3(2Рос-Рус)I
М 62

Рецензенты:

кафедра литературы Новокузнецкого государственного педагогического института (зав. кафедрой доц. *Т.Б. Афузова*); чл.-корр. РАН, докт. филол. наук, проф. *П.А. Николаев*

Минералов, Ю.И.

М 62 История русской литературы XIX века (40—60-е годы): Учеб. пособие/Ю.И. Минералов.— М.: Высш. шк., 2003.— 301 с.

ISBN 5-06-004241-3

Книга охватывает тридцатилетний период отечественной словесности от «натуральной школы» до первых публикаций Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого. Рассматривается творчество А.И. Герцена, И.А. Гончарова, И.С. Тургенева, Ф.И. Тютчева и др.; особое внимание уделено тем авторам, произведения которых учебники советского периода игнорировали или рассматривали бегло.

Основа учебного пособия — филологический анализ художественного текста, изучение проблем художественного мастерства писателя, индивидуального стиля художника.

Приложением к пособию будет служить справочник необходимых студенту понятий и терминов культуры XIX века.

Для студентов гуманитарных вузов, колледжей, преподавателей лицеев и средних школ, а также для любителей отечественной литературы.

УДК 882
ББК 83.3(2Рос-Рус)I

ISBN 5-06-004241-3

© ФГУП «Издательство «Высшая школа», 2003

Оригинал-макет данного издания является собственностью издательства «Высшая школа», и его воспроизведение (воспроизведение) любым способом без согласия издательства запрещается.

Введение

В современном общественном употреблении известны два выражения: «художественная литература» и «художественная словесность». Термин «словесность» обозначает то же, что термин «литература», но исторически предшествовал ему. В отличие от своего синонима, заимствованного из западных языков, он подразумевает словесное искусство, искусство художественного слова и словесного текста. Термин-синоним «литература» этой ценной особенности лишен.

Приблизительно до второй половины XIX в. оба синонима сосуществовали в филологии и широком языковом употреблении, однако затем иностранное слово стало постепенно вытеснять термин «словесность». Ныне все чаще в филологии проявляет себя объективная потребность его возрождения. Филология — наука о культуре в ее словесно-текстовом выражении, и изучая литературу, необходимо прежде всего анализировать ее словесно-образную первооснову. Между тем нередко эта стадия анализа пропускается, и многие авторы начинают рассуждать, например, об идеях писателя, о его сюжетах и т. п. вне тех образно-ассоциативных словесных структур, в которых литературные идеи и сюжеты реально воплощены. Как следствие, оказывается неясной художественно-смысловая специфика литературы в ряде форм искусства. С другой стороны, в силу многогранности этого сложнейшего явления — литературы — к ней могут испытывать интерес не только литературоведы-филологи, но и историки, и этнографы, и социологи, и психологи, и представители иных наук, вплоть до политэкономии, юриспруденции и даже теологии. Их попытки анализировать произведения литературы могут давать результаты, ценные для соответствующих сфер знания, но к филологии, к литературоведению такие результаты будут иметь весьма косвенное отношение¹. Об этом, впрочем, еще в XIX в. писал академик Ф. И. Буслаев: «Что же касается до внутреннего содержания, до истины, нравственности, изящества, то идет в особые науки — каковы философия, юриспруденция, история, эстетика и пр. Потому, чтобы не разбегаться во все стороны и не толко-

1 Именно так можно рассматривать широко распространенные в СССР «марксистские» наблюдения над литературой «с классовых позиций» и, с другой стороны, получившие распространение в последнее время попытки некоторых авторов истолковывать литературные явления с позиций той или иной религии.

вать обо всем, — следовательно, о многом кое-как, — лучше всего... смотреть на писателя, не выходя из области своего предмета...»¹. Свою эстетику, свое содержание, идеи и даже свою философию, как справедливо рассуждает далее Буслаев, специалист-филолог найдет в словах и оборотах речи (словесно-текстовых образах) писателя, в «грамматике, в обширном смысле понимаемой». Смотреть на писательские произведения для литературоведа естественно именно в таком строго филологическом аспекте (социологические, психологические и иные **прикладные** наблюдения исследователю-литературоведу иногда целесообразно предпринимать, но только чтобы что-то дополнительно нюансировать в данных, ранее полученных филологическим путем). Анализ текста и его компонентов в художественно-функциональном плане, комментирование текста, сопоставление его вариантов и т. п. — безусловно, основная литературоведческая задача.

Из этого отнюдь не следует, что надо, например, отказаться от общераспространенного термина «литература». Однако явно необходимо осознанно вести целенаправленное изучение литературы как **словесности**, словесного искусства — то есть изучение ее в том особом ракурсе, который и был основным ракурсом для филологии на протяжении многих веков ее становления и развития. Подход к произведению художественной литературы как к историческому или политическому документу, как к объекту социологического или психологического наблюдения может быть важен для представителей других наук, но для литературоведа **важна художественная** сторона произведения. Темы и идеи писателя, если вопрос о них ставится исследователем научно-конкретно, неотделимы от своего реального словесного воплощения, и именно так их необходимо изучать. В дальнейшем будут употребляться оба слова (и «словесность» и «литература»), но наш историко-литературный анализ будет вестись именно в словесно-текстовом ракурсе, который первоочередно важен для исследователя-филолога. Рассмотрение литературных явлений в данном ракурсе есть первый, необходимый и важнейший этап их историко-филологического познания. Отсюда одно из отличий нашего курса от ряда публикаций других авторов на тему истории русской литературы XIX в.

В свое время А. Н. Пыпин предложил рассматривать литературу на фоне истории общественных движений. Пыпинский подход в упрощенном виде применялся в подавляющем большинстве советских историко-литературных курсов. Литературу зачастую, по сути, превращали в повод порассуждать, например, о крепостном праве («поворачивая» соответствующим образом пушкинского «Дубровского», гоголевские «Мертвые души», тургеневских «Отцов и детей», Некрасовскую поэму «Кому

¹ Буслаев Ф.И. Преподавание отечественного языка. М., 1992. С. 86.

на Руси жить хорошо» и т. п.); о царизме и самодержавии (тут использовались «Капитанская дочка» Пушкина, «История одного города» Щедрина, «Человек в футляре» Чехова и т. п.); или, скажем, о якобы «устарелости» традиционных православно-христианских семейных отношений (для сусловия об этом не раз применялись «Евгений Онегин» Пушкина, «Гроза» Островского, «Анна Каренина» Льва Толстого, «Дама с собачкой» Чехова и т. п.). Подходя к литературе с такого «боку», с художественной словесностью обращаются если и не чисто спекулятивно, то все же не вполне корректно. Нет сомнения, что крупные общественные перемены, социальные катаклизмы порой оказывают на естественный процесс развития литературы сильное деформирующее воздействие, влияют на ее тематику, сюжеты, тональность в целом, и такие случаи историк литературы должен изучать (примерами могут послужить Отечественная война 1812 г., Крымская война в середине 50-х годов и реформы 60-х годов XIX в., Октябрьская революция, Великая Отечественная война, крах СССР и т. п.). Однако подменять изучение собственных внутренних закономерностей литературного процесса изучением таких спорадических воздействий на литературу **извне**, тем более — абсолютизировать значение таких воздействий, вряд ли верно. Наивно, например, непременно связывать появление в лирике того или иного поэта пессимистических умонастроений с «победой сил реакции» в государстве или усилением крепостного гнета и тому подобными социальными причинами. На самом деле совершенно других, **истинных**, кроющихся в обстоятельствах личной жизни автора причин может быть великое множество. Но зато существуют и некоторые универсальные влияния на словесно-литературное творчество, игнорировать которые было бы глубоко ошибочно. Не случайно А.А. Потебня в свое время прозорливо предлагал ставить историю словесности в связь прежде всего с историей языка (а не с историей общественных движений, не с политической историей общества)¹.

В центре внимания в нашей книге именно **словесно-текстовый** анализ писательских произведений и внутренние связи, обнаруживаемые между этими произведениями. Иначе говоря, книга нацелена на постижение художественно-эстетической стороны литературы (для филолога стороны основной) и на вскрытие конкретных приемов писательского мастерства, которые обуславливают взаимные отличия писательских индивидуальностей, их **стилей**.

¹ Тот же Ф.И. Буслаев предлагал ставить развитие литературы в связь с историей словесных искусств (прежде всего, музыки и живописи). Это заманчивая идея, однако взаимное влияние искусств друг на друга в различные времена наблюдается в разной степени и в разном отношении. С языком же литература как словесное искусство связана действительно неразрывно.

ТВОРЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ НАЧАЛА 1840-х ГОДОВ

40-е годы XIX в. нередко воспринимаются как своего рода «десятилетие прозаиков», «непоэтическое десятилетие». Для этого есть основания. Так, в начале данного десятилетия в литературу вступили такие великие или крупные поэты, как Н.А. Некрасов, А.А. Фет, А.П. Майков, Н.Ф. Щербина, Я.П. Полонский, А.К. Толстой, А.Г. Григорьев и др. Но почти все они не были в должной мере оценены читателем 1840-х годов, порой буквально не были *замечены*, завоевав известность лишь в 50-е годы, после второй или третьей книги. Такое положение имело свои объективные причины.

Русская культура в начале XIX в. прошла через увлечение так называемой «логической грамматикой» или «грамматикой Пор-Ройяля», на основе которой было издано несколько учебных руководств (Л. Г. Якуба, И.Ф. Тимковского, Н.И. Язвицкого и др.)¹. Ф.И. Буслаев охарактеризовал позже предмет этого увлечения как «ложное направление старинных, так называемых *общих* грамматик»². Однако русская молодежь вынуждена была в первые десятилетия XIX в. прилежно изучать «старинную» (XVII в.), в основном импортированную с Запада теорию. Нам уже пришлось писать о том, что эта грамматика приучала соприкоснувшихся с ней людей к преувеличенному восприятию роли логических отношений в языке и соответствующему строю языкового мышления, что было, вероятно, нормально для тех, кто предполагал избрать стезю ученых или различного рода делопроизводителей, но нередко психологически сковывало молодых художников слова. Писатели (особенно поэты) основывают

¹ См.: Якуб Л.Г. Курс философии: В 6 т. СПб., 1811 — 1814. Т. II. «Начертание всеобщей грамматики»; Тимковский И.Ф. Опытный способ к философическому познанию русского языка. Харьков, 1811; Язвицкий Н.И. Всеобщая философическая грамматика. СПб., 1810.

² Буслаев Ф. И. Историческая грамматика русского языка. М., 1959. С. 572.

«палитру» своих изобразительных средств как раз на внелогических, образно-ассоциативных языковых отношениях.

Параллельно упомянутому увлечению в самой литературе начала XIX в. «победила» и затем абсолютно господствовала примерно до середины 1830-х годов литературная школа «арзамасцев» (карамзинистов), которая относилась к числу своих творческих принципов ясность, простоту выражения и смысловую однозначность, выступая против метафорической усложненности, «трудности слога» своих оппонентов (в основном объединявшихся в начале века в «Беседе любителей русского слова»). Лагерь «арзамасцев» дал литературного гения — А.С. Пушкина, который, разумеется, в своем личном творчестве далеко перерос многие групповые установки, однако вышеперечисленные принципы в общем разделял. Что до творчества менее крупных карамзинистов, то уже современники не раз делали ему упреки в чрезмерной для художественного творчества логизации повествования, в том что у них «смысловая ясность» нередко сбивается на *логическую* проясненность отношений и в повествовании, и развертывании сюжета. Напомним, например, реплику славившегося остроумием своих пародий и эпиграмм поэта **Сергея Никифоровича Маринна** (1776—1813) в адрес Карамзина, который «список послужной поэмой называет». Эта стихотворная реплика явно намекает на некую особенность карамзинского слога — не на отсутствие таланта в авторе, но на чуждость его *стихотворных* произведений поэзии как таковой (с маринской точки зрения). Послужной список, если взяться анализировать маринское уподобление, предполагает сухость, «канцелярность», логизированность выражения. Нечто подобное литературные противники и усматривали в Карамзине. Надо признать, что кое-какие основания для этого были. Даже фраза Карамзина и его последователей представляет собой почти неизменно полное предложение с соответствующими придаточными, обособлениями и т. п., — четко, без ассоциативных «бросков» в неожиданную сторону, развиваясь в смысловом плане от причины к следствию (то есть «логически правильно»). В прозе (роман, повесть, рассказ) все подобное закономерно, однако, проявляясь в стихах, придает им повествовательные тенденции, сближает поэзию с *прозой*. Это последнее одни могли считать нормальной разновидностью поэзии (*повествовательной* поэзией), другие — нарушением ее сокровенных прерогатив. Но на протяжении 1830-х годов произведения такого рода все более широко распространялись в литературе. Для самих стихотворцев последующий переход на прозу как таковую был весьма органичным и нередким делом.

Как естественная реакция на повествовательные тенденции поэзии (сопровождавшиеся тягой авторов к бытовой современной тематике) выглядит интересный и филологически поучительный рецидив романтизма во второй половине 1830-х годов. Романтизм в поэзии этого периода ока-

зался кратковременной «вспышкой», однако последнее приходится связывать с неожиданной ранней гибелью наиболее сильных его представителей — *Михаила Юрьевича Лермонтова* (1814 — 1841) и *Александра Ивановича Полежаева* (1804 — 1838). Группа же так называемых «неистовых» романтиков (В. Бенедиктов, Н. Кукольник, Ф. Менцов, А. Подольский, В. Тепляков и др.) не имела в своем составе дарований такого уровня, чтобы образовать новое литературное направление¹.

Напомним некоторые другие показательные факты. В 1844 г. вышла девятым изданием «Общая риторика» Н.Ф. Кошанского, крупнейшего русского ритора, лицейского профессора А.С. Пушкина. В 1845 г. авторитетнейший критик В.Г. Белинский откликнулся на нее желчной рецензией объемом в полную статью. Он категорически настроен против риторики вообще: «Всякая риторика есть наука вздорная, пустая, вредная, педантская, остаток варварских схоластических времен»².

Белинский адресовал риторике даже следующие филиппики: «Мальчик сочиняет! Мальчик — сочинитель! Да знаете ли вы, господа-риторы, что мальчик, который сочиняет, почти то же, что мальчик, который курит, волочится за женщинами, пьет водку?... Во всех этих четырех случаях равно губительно упреждается природа искусственным развитием...»³.

Что такое риторика? Это, с одной стороны, учебная дисциплина, в рамках которой творческая молодежь овладевала навыками оптимизации смыслового развертывания в создаваемых авторами произведениях словесности, навыками оптимизации построения ораторского выступления и т. п. С другой стороны, это научная теория такой оптимизации. В.В. Виноградов отмечал, что в русских риториках, в отличие от современных им грамматик, последовательно выдерживался семантический ракурс — они приучали обращать внимание не только на внешнюю форму, но и на принципы развертывания содержания⁴.

Именно в риториках (в учении о периоде и т. п.) описывались филологически исключительно важные смысловые отношения не внутри словосочетания, а в рамках текста произведения как целого. То обстоятельство, что текст осмысливался риториками односторонне, а практические рецепты давались в общем негибкие (ср. учение о *хрие*), не лишает определенной ценности этих исторически ранних наблюдений над развертыва-

¹ В то же время весьма показательна их попытка «взбунтоваться» против стихотворно-го бытописательства, противопоставив ему буйство метафор и яркость романтических красок.

² Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. Т. 7. С. 522.

³ Там же С. 520.

⁴ См.: Виноградов В.В. Из истории изучения русского синтаксиса. М., 1958.

нием семантики в тексте (впрочем, и связь слов в рамках предложения описывалась в русской филологии XVIII — начала XIX в. подробнее не в грамматиках, а именно в риториках — хотя и, естественно, в ином особом ракурсе).

Современная теория стиля не может строиться без учета достижений семантической теории стиля прежних эпох — каковой, по существу, риторика и является¹.

Не так давно А.Ф. Лосев дал риторике такую яркую характеристику: «Обычно думают, что это есть учение об ораторском искусстве. Это совершенно не так. Ораторское искусство входит в область риторики не больше, чем вообще всякое человеческое общение...»². А Аристотель четко формулировал: «...О том, что касается мысли, следует говорить в риторике, так как это принадлежность ее учения»³. Тот же Лосев в XX в. подчеркивал вслед за ним, что риторика (в отличие от поэтики как учения о формах — тропах, фигурах, стихотворных размерах) была *теорией семантики*, художественного содержания.

И вот критик, излюбленные наблюдения которого над литературой лежали, несомненно, именно в плане содержания (а не в сфере художественной формы), атаковал риторику, бывшую школой литературного мастерства для представителей многих предшествующих писательских поколений! Это не столь уж парадоксально: риторика истолковывала смысловую доминанту словесности более широко, чем Белинский, и не выпячивала *идеологическую* сторону художественного содержания. Что до опасений знаменитого критика, что при изучении риторики искусственно «упреждается» природное развитие детей, то, отклоняя их, можно указать именно на А.С. Пушкина и других лицеистов его времени (все они — ученики Н.Ф. Кошанского). Сравнение занятий риторикой с курением в детском возрасте и питьем водки может лишь вызвать улыбку.

В. Г. Белинский не был одинок. «Антириторические» умонастроения веяли в воздухе. Достаточно напомнить, что вскоре после выхода его вышецитированной рецензии риторика была исключена из учебных планов российского Министерства народного просвещения. Но основываться на этой реакции и долгое время смотреть затем на риторику как многовековое «заблуждение» для филологии было более чем неосторожно. «Осудив» это «заблуждение», насмеявшись над риторическим мышлением, «хриями», «периодами» и т.п., филология сосредоточилась на иных проблемах, нежели те, что составляли предмет риторики. Как итог этого пе-

¹ Ср.: Лосев А.Ф. Античные теории стиля в их историко-эстетической значимости // Античные риторики. М., 1978. С. 5 — 12.

² Лосев А.Ф. История античной эстетики. Т. IV. М., 1975. С. 529.

³ Аристотель. Соч.: В 4 т. М., 1983. Т. 4. С. 666.

реключения, другой — общепризнанной, целостной — теории смыслового развертывания во внелогической ассоциативно-образной сфере, по существу, нет и сегодня. Как другой итог, изучение, например, синтаксиса в лингвистике на длительное время приобрело асемантический характер.

Неверно было бы коснуться этого эпизода изолированно. Атака на риторику велась Белинским одновременно с атакой на современную романтическую поэзию. Даже в любимом Лермонтове ему дорог не столько лирик-романтик, сколько поэт-обличитель. Что до поэтов «неистового романтизма», приобретших известность во второй половине 30-х годов, то с начала 40-х годов Белинский оценивает их все более отрицательно. Бенедиктов вообще становится для него неким жупелом.

Владимир Григорьевич Бенедиктов (1807—1873) родился в Петербурге, детство провел в Петрозаводске; окончил Олонецкую губернскую гимназию и 2-й кадетский корпус в Петербурге, откуда был выпущен «первым по успехам» в гвардию; в польскую кампанию получил орден за храбрость; выйдя в отставку, успешно служил в Министерстве финансов и банковской системе. Популярнейший поэт середины — второй половины 1830-х годов. Начав с эротики, Бенедиктов рано обнаружил и интонации гражданского поэта. Второй взлет его популярности — середина 1850-х годов, когда на волне общественных патриотических настроений, связанных с Крымской войной и героической обороной Севастополя, он выступил с циклом гражданских стихов.

Стихотворения Бенедиктова «Утес» (1832), «Наездница» (1835), «Кудри» (1835), «К отечеству и врагам его» (1855), «Война и мир» (1857) и др. привлекали широкое читательское внимание, хотя, как и его творчество в целом, вызывали неоднозначную реакцию. Обычный упрек в его адрес — погрешности вкуса. Но В.Г. Бенедиктов был, несомненно, поэтом большого мастерства.

Так, в его стихотворении «Вальс» (1840) особыми тонкими приемами «словесной живописи» воссоздается динамика светского бала:

Всё блестит: цветы, кенкеты,
И алмаз, и бирюза,
Ленты, звезды, эполеты,
Серьги, перстни и браслеты,
Кудри, фразы и глаза.

Внешне цитированное выглядит как простой перечень, вводимый обобщающим оборотом «все блестит». Но на самом деле слово «блестит» не раз меняет тут свой смысл. *Блестят* цветы и алмазы, но *блестят* кудри и глаза, *блестят* и остроумные светские фразы. Компактно и зримо обрисован ряд *блестящих* кавалеров («Ленты, звезды, эполеты» — под-

разумеваются не дамские, а орденские ленты) и соответственный ему ряд блестящих светских дам («Серьги, перстни и браслеты»).

Всё в движенье: воздух, люди,
Блонды, локоны, и груди,
И достойные венца
Ножки с тайным их обетом,
И страстями и корсетом
Изнуренные сердца.

Параллельный обороту «все блеснит» оборот «все в движенье» вводит после компактной картины всеобщего блеска столь же компактно нарисованный словесный образ движения. Неожиданно и зорко поэт прежде всего подмечает, что движется *воздух*, и только затем переключается на движение людей, частей одежд и человеческих тел. Далее сюжет развивается. Круг вальса редет:

Бурей вальса утомленный
Круг, редая постепенно,
Много блеска своего
Уж утратил. Прихотливо
Пары, с искрами разрыва,
Отпадают от него...

Наэлектризованная эмоционально взвинченная атмосфера бала еще раз превосходно передана единственной деталью: отделяющиеся от круга пары точно отрываются от находящейся под током электрической цепи, так что почти зримо вспыхивают «искры разрыва». В конце концов в опустевшем круге летит в вальсе единственная пара. Ее кружение подсказывает новый неожиданный поворот сюжету. Фантазия поэта воспаряет в космогонические сферы:

Вот осталась только пара,
Лишь она и он. На ней
Тонкий газ — белее пара,
Он — весь облака черней.
Гений тьмы и дух эдема,
Мнится, реют в облаках,
И Коперника система
Торжествует в их глазах.
(...)
В сфере радужного света
Сквозь хаос, и огонь, и дым
Мчится мрачная планета
С ясным спутником своим.

«Натурфилософская» образность в заключение тоже претерпевает смысловую метаморфозу. Сюжет возвращается от космических ассоциаций в «человеческий» план. «Мчится мрачная планета С ясным спутником своим» — явное художественное *иносказание*: энергично намечают-

сы образы хищника и жертвы (причем поэтом путем игры словесно-текстовыми последовательностями, переменой мест обоих персонажей сознательно усложнено решение вопроса «кто есть кто»).

Богатство и новизна литературной техники Бенедиктова, гибкость и непростота его художественных решений очевидны. Он ритмически раскрепощен, придает своим поэтическим сюжетам неожиданные оригинальные повороты, смел в поэтической эротике, но все же не срывается в явную пошлость, весьма чуток к образно-художественному потенциалу языка, буквально сыплет в своих стихотворениях яркими метафорами, непринужденно вводит поэтические неологизмы («безверец», «волнотечность», «мирохозяин», «просторожденец», «яичность» и др.)¹. При этом, поскольку поэта следует судить «по законам, им самим над собой поставленным», не упустим из виду его автосравнение характера своего творчества с творчеством великого русского гражданско-философского поэта *Державина* — в стихотворении «**К товарищам детства**» (1841). Здесь он явно указывает на себя как поэта державинской школы:

В краю, где природа свой лик величавый
Венчает суровым сосновым венцом
И, снегом напудрив столетни дубравы,
Льдом землю грунтует, а небо свинцом;
В краю, где, касаясь творений начала,
Рассевшийся камень, прохваченный мхом,
Торчит над разинутой пастью провала
Оскаленным зубом иль голым ребром;
Где — в скудной оправе, во впадине темной,
Средь камней простых и нахмуренных гор
Сверкает наш яхонт прозрачный, огромный —
Одно из великих родимых озер...

Нельзя не признать, что Бенедиктов мастерски рисует картину дикой природы русского Севера. Его метафоры зримы и своеобразны. Они и в начале XX в. остаются нешаблонными. От родной природы поэт переходит к главному:

Где лирой Державин бряцал златострунной,
Где воет Кивача «алмазна гора»,
Где вызваны громы работы чугунной,
Как молотом Божьим — десницей Пестра;
Где след он свой врезал под дубом и сосной,
Когда он Россию плотил и ковал —
Державный наш плотник, кузнец венценосный,
Что в деле творенья творцу помогал, —
Там, други, по милости к нам провиденья,

¹ См.: Полонский Я.П. Алфавитный список слов, сочиненных В.Г. Бенедиктовым... встречающихся в его стихотворениях. — Стихотворения В. Бенедиктова в 3 томах, по-смертное издание под ред Я. П. Полонского. СПб., 1883 — 1888. Т. I. С. XLV—XLVII.

Нам было блаженное детство дано
И пало нам в душу зерно просвещения
И правды сердечной святое зерно.

(...)

Да здравствует севера угол суровый,
Пока в нем онежские волны шумят,
Потомками вторится имя Петрово
И бардом воспетый ревет водопад!

Здесь названы две личности, которые поэт полагает образцом для себя — *Державин*, бывший олонецким губернатором и написавший оду «Водопад», где изображен водопад Кивач, и «*державный* плотник» Петр I (художественно обыгрывается также каламбурное созвучие этого эпитета с фамилией Державин). Тем самым Бенедиктов претендует на статус гражданско-философского поэта, на «поэзию мысли» (в свете этого становится яснее, почему так не любивший его Белинский неизменно полемически отказывал его стихам именно в «поэзии мысли»)¹.

О поэзии мысли в 1830-е годы много писал поэт и филолог, московский профессор, С.П. Шевырев, тоже причислявший себя к последователям Державина. В стихотворном «Послании к А.С. Пушкину» Шевырев говорит, что русский язык

Воскормленный средь северного хлада
Родной земли и льдистых Альп певцом,
Окреп совсем и стал богатырем,
И с ним гремел под бурю водопада.

И «водопад» и «Альпы» позволяют безошибочно опознать личность «певца». Это, разумеется, Державин научил русский язык так богатырски греметь в стихе! Однако позже, полагает автор, когда поэзия заговорила «чистыми Карамзина устами», речь ее потекла «рекою очищенной». Карамзинистов современники именовали «очистителями языка». Лицейский друг А.С. Пушкина В.К. Кюхельбекер записывал в дневнике: «Люблю и уважаю прекрасный талант Пушкина, но, признаться, мне бы не хотелось быть в числе его подражателей. ... Мы, кажется, шли с 1820 года совершенно различными путями, он всегда выдавал себя (искренно или нет — это иное дело!) за приверженца школы так называемых очистителей языка, — а я вот уже 12 лет служу в дружине славян...»².

Указание Шевырева, что речь русской поэзии после Карамзина потекла «рекою очищенной», заслуживает особого внимания. Во-первых,

¹ Еще одна причина этого отказывания — внутренняя полемика В.Г. Белинского с неоднократно его оппонентом С.П. Шевыревым, оценивавшим поэзию Бенедиктова весьма высоко — в частности, утверждавшим, что это поэт «с глубокою мыслию на челе» (*Шевырев С.П.* Стихотворения Владимира Бенедиктова//Московский наблюдатель. 1835. Авг. Кн. 1. С. 493.)

² *Кюхельбекер В.К.* Дневник//Русская старина. 1875. Т. 14. С. 83.

потому, что содержит указание на какое-то *иное* русло, в которое вступило историческое движение русской поэзии в результате карамзинской деятельности. Во-вторых, потому, что в нем уже тонко звучит (при общем комплиментарном тоне реплик в адрес Карамзина) ироническое отношение к проделанному им руслу русской реки. Река эта после Карамзина текла «Что далее — тем глубже и светлей». Здесь несомненно ирония над ясностью и «прозрачностью» языка карамзинистов, поскольку в итоге державинский «могучий богатырь» (его слог, олицетворяющий язык русской поэзии) «стал галльской диетой замучен»... Добавим, что тот же Кюхельбекер записывал в 1833 г.: «...Автору 1-й главы Онегина Грибоедов мог бы сказать также, что какому-то философу, давнему переселенцу, но все же не афинянину, сказала афинская торговка: «Вы иностранцы». — «А почему»? — «Вы говорите с л и ш к о м правильно; у вас нет тех мнимых неправильностей, тех оборотов и выражений, без которых живой разговорный язык не может обойтись...»¹.

Кюхельбекер защищает здесь стиливые приемы Грибоедова, отвечая его критикам (в их числе — А.С. Пушкину), упрекавшим Грибоедова за «неправильности слога». «Вы иностранцы» (множественное число) понять нетрудно: намекается не только на Пушкина, ассоциирующегося в сознании Кюхельбекера с карамзинизмом вообще. Карамзин и некоторые его последователи активно калькировали в своих произведениях иностранные (в основном, французские) обороты и при этом слабо применяли русскую разговорную идиоматику. Нас в данном случае интересует не то, насколько верны наблюдения Кюхельбекера по отношению к произведениям именно Пушкина². Но в тезисе, что «живой разговорный язык» имеет свою специфику, а его преломление в поэзии (в данном случае Грибоедовым) художественно плодотворно, есть рациональное зерно.

Шевырев полагал, что стих карамзинистов-западников, злоупотреблявших логической ясностью стихотворного выражения и недооценивавших богатства народно-разговорной речи, — «слишком хрупок и ломок, чтобы служить оправою полновесному алмазу мысли»³.

¹ Кюхельбекер В.К. *Дневник*//Русская старина. 1875. Т. 14. С. 85.

² Кстати, Кюхельбекер добавляет к сказанному: «Впоследствии Пушкин хорошо понял тайну языка Грибоедова и ею воспользовался» (*Кюхельбекер В.К. Дневник*. С. 85). В свою очередь общий друг Пушкина и Кюхельбекера поэт А. Дельвиг, близкий к карамзинистским кругам, писал: «Ах, Кюхельбекер! сколько перемен с тобою в два-три года. <...> Так и быть! Грибоедов соблазнил тебя, на его душе грех! Напиши ему и Шихматову проклятие, но прежними стихами, а не новыми. Плюнь и дунь, и вытребуи от Плетнева старую тетрадь своих стихов, читай ее внимательнее и, по лучшим местам, учись слогу и обработке» (*Русская старина*. 1875. Т. 13. С. 360).

³ Шевырев С.П. *Перечень наблюдателя*//Московский наблюдатель. 1837. Ч. XII. №№ 5 — 8. С. 319 — 320.

Ср.: ...И мысль на нем как груз какой лежит!
Лишь песенки ему да брани милы;
Лишь только б ум был тихо усыплен
Под рифменный отборный перезвон.
Что, если б встал Державин из могилы,
Какую б он наслал ему грозу!
На то ли он его взлелеял силы,
Чтоб превратить в ленивого мурзу?

(Шевырев С.П. Послание к А.С. Пушкину)

В этой связи Шевыревым не раз противопоставлялся карамзинистам Державин с его «трудным» слогом, единственно пригодным, по мнению Шевырева, для философской «поэзии мысли». Шевырев стремился и в современности найти близких себе по духу поэтов, и с середины 1830-х годов ориентировался в этом плане прежде всего на Бенедиктова. Бенедиктов был автором с «трудным» слогом и в лучших своих стихах пытался обрести гражданско-ораторские интонации, пиитически «парить» по-державински — что и проявилось в стихотворении «К товарищам детства».

В середине 1850-х годов, когда Белинского уже не было в живых, Бенедиктов развернулся именно как гражданский поэт. Трудно упрекнуть его стихи данного периода в «отсутствии мысли» (разве лишь в проявляющейся время от времени некоторой ее декларативности, впрочем, отчасти компенсируемой неподдельной искренностью). Будучи превосходным декламатором, Бенедиктов в период Крымской войны регулярно выступал с публичным чтением своих стихов. Поэт Я.П. Полонский вспоминал о Бенедиктове в роли декламатора: «Читал стихи (свои. — Ю.М.) Бенедиктов превосходно, и все, что он читал, казалось хорошим и увлекательным»¹.

Известно, что передача произведений некоторых поэтов (Ломоносов, Державин, Маяковский и др.) опытным чтецом-декламатором позволяет лучше и глубже их понять, вникнуть в нюансы, ускользающие при чтении. Этот эффект связан с тем, что данные авторы активно используют *устно-разговорные* средства и интонации. Существующая орфографическая символика в силу объективных причин никак не приспособлена для задач письменного воспроизведения смысловых нюансов устной речи. Записанные на бумаге стихи, в которых были интенсивно применены особенности устно-разговорных средств, отчасти уподобляются нотам. Для одних, специально подготовленных людей, эти поэтические «ноты» и на бумаге «звучат», для других же они становятся «музыкой», обретают

¹ Полонский Я.П. Владимир Григорьевич Бенедиктов//Стихотворения Бенедиктова. СПб., 1883. Т. I. С. XXVI.

художественное звучание, лишь когда подключается исполнитель. Он восстанавливает все необходимые интонационные средства и паузы, а также весьма важные для передачи деталей содержания паралингвистические факторы (мимика, жесты, позы и т. п.). Неслучайно поэты, творчески сориентированные на «звучащее слово», нередко бывают хорошими декламаторами. С этим следует соотнести огромный интерес к декламации Державина — по воспоминаниям С.Т. Аксакова, Державин, узнав, что юный Сережа Аксаков обладает декламационным даром, без конца заставлял исполнять державинские произведения¹. Бенедиктов был сам себе декламатором, и современники запомнили в его исполнении, например, следующее стихотворение:

Русь — отчизна дорогая!
Никому не уступлю, —
Я люблю тебя, родная,
Крепко, пламенно люблю.

<...>

В чудном звоне колокольном
На родной Москве-реке
И в родном громоглагольном
Мощном русском языке.

И в стихе веселонравном,
Бойком, стойком, как ни брось,
Шибком, гибком, плавном, славном,
Прорифмованном насквозь...

Слова о любви к отчизне тут носят несколько общий характер. Но трудно остаться равнодушным к блестящей образно-художественной характеристике «громоглагольного» родного языка и русского «веселонравного» «прорифмованного насквозь» стиха. Здесь каждый эпитет неотразимо точен.

Я люблю тебя тем пуше,
Что, прямая как стрела,
Прямотой своей могущей
Ты Европе немила.

<...>

Не из трусости мы голос,
Склонный к миру, подаем:
Нет! Торчит наш каждый волос
Иль штыком, или копьем.

Нет! Мы стойки. Не Европа ль
Вся сознательно глядит,

¹ Аксаков С.Т. Знакомство с Державиным//Аксаков С.Г. Собр. соч.: В 4 т. М., 1955. Т. 2. С. 314—336.

(«К Отечеству и врагам его», 1855)

В дни постигших тогда Отечество испытаний с новой силой прозвучал голос Бенедиктова. Творческая способность была им сохранена до конца жизни, и он не прекращал работы, когда его постигало читательское забвение (кроме сочинения собственных стихов, переводил, в основном с оригинала, зарубежных поэтов).

Когда его забывали читатели, о нем еще долго продолжали помнить пародисты — лишнее свидетельство яркого своеобразия его стихов, их «заметности». Образ Козьмы Пруtkова в значительной мере был навеян его создателям братьям Жемчужниковым и А.К. Толстому портретным обликом В.Г. Бенедиктова (он выглядел в жизни по-прутковски невзрачно — хотя, в отличие от пародийного портрета Козьмы Пруtkова, Бенедиктов на своих портретах держится скромно, не принимая никаких напыщенных «романтических» поз).

Нестор Васильевич Кукольник (1809 — 1868), **Федор Николаевич Менцов** (1818—1848), **Андрей Иванович Подолинский** (1806 — 1886), **Виктор Григорьевич Тепляков** (1804 — 1842) и другие поэты «неистового романтизма» также пользовались большей или меньшей известностью в 30—начале 40-х годов.

Наиболее значительным явлением в их ряду после Владимира Бенедиктова следует признать творчество Нестора Кукольника, соученика Гоголя по Нежинской гимназии. Драматургия Кукольника — стихотворная пьеса «Торквато Тассо» (1832), имевшая немалый успех, патриотическая драма «Рука Всевышнего отечество спасла» (1832), а также «Князь Скопин-Шуйский» (1835) и др. — была широко известна в 1830-е годы. Благодаря тому, что его пьесы нравились Николаю I, Кукольник снискал официальное признание, но безвкусие всегда ставилось ему в упрек (впрочем, иной раз перед нами не безвкусие как таковое, а естественные в рамках романтической поэтики словесно-образные «перехлесты»). Из более поздних его произведений заслуживает внимания пьеса о поэте XVIII в. «Ермил Иванович Костров» (1852). Лирика Кукольника так же художественно неровна, как его драматургия. Впрочем, Нестор Кукольник, который был близким другом великого композитора М.И. Глинки, остался в истории русского романса как автор текстов лучших романсов Глинки («Сомнение», «Жаворонок», цикл «Прощание с Петербургом» и др.).

В начале 1840-х годов наметилась регулярно повторяющаяся в истории литературы смена читательских интересов. В литературной атмосфе-

ре забрезжили новые веяния. Наступал новый период литературного развития.

В этом плане весьма показательна реакция Белинского-критика на «Мечты и звуки» (1840), первый сборник будущего знаменитого поэта **Николая Алексеевича Некрасова**. Этот короткий отзыв широко известен понаслышке — что называется, нет учебника, в котором не упоминалось бы, как Белинский в пух и прах разгромил первую «слабую книжку» Некрасова. С текстом отзыва берут на себя труд познакомиться лишь те немногочисленные читатели, которые не принимают на веру «заочно» внушаемые им априорные мнения, — в частности, мнения о чьей бы то ни было художественной слабости. На самом деле то, почему Белинский счел нужным написать уничтожающий отзыв о первой книге юноши (оказавшегося великим русским поэтом), заслуживает пристального внимания. Приведем целиком его рецензию — это весьма краткий текст.

Бросается в глаза, что, как ни странно, в отрицательной рецензии нет *ни единого* конкретного примера из стихов Некрасова. Почти вся рецензия (вплоть до последней коротенькой фразы) вообще не затрагивает конкретных некрасовских текстов:

«Точно так же, как повесть, в сравнении с другими родами поэзии, есть самый благодарный род для людей, не одаренных художнической фантазией, но одаренных воображением, чувством и способностью владеть языком,— точно так же проза вообще благодарнее для них, чем стихи. Если в прозе нет даже и чувства и воображения, то может быть ум, остроумие, наблюдательность или хоть гладкий язык; но если в стихах не видно положительного художнического дарования, нет поэзии,— то уже нет ровно ничего, даже гладкость и звучность стиха в них не достоинство, а скорее порок, ибо возбуждает в читателе не удовольствие, а досаду. Стихи решительно не терпят посредственности».

Здесь видно, во-первых, своеобразное отношение Белинского к терминологии. Так, «фантазия» и «воображение» для него отнюдь не синонимы (фантазия в его контексте — удел художественно одаренных людей, поэтов, а воображение свойственно и простым смертным). Скорее «художническая фантазия», по Белинскому, — нечто очень близкое по смыслу, едва ли не синоним, «положительному художническому дарованию». Без дарования (фантазии) нет и поэзии. (Из того же контекста видно, что в прозе, по Белинскому, дело обстоит как-то по-другому, но критик не говорит об этом четко, а уклончиво упоминает, что для авторов без фантазии проза «благодарнее», «чем стихи». «Стихи решительно не терпят посредственности», — броско формулирует он. Неявным образом получается, что проза — терпит.)

Неявным же образом глухо ощущается, что критик признает за стихами Н.Н. при отсутствии фантазии «гладкость и звучность», но это почему-то лишь вызывает в нем «досаду» и характеризуется как «порок».

Далее Белинский пишет: «Конечно, и в лишенных поэтической жизни стихотворениях тотчас можно отличить в авторе человека-фразера, наклепывающего на себя разные ощущения, чувства и мысли, которых в нем и не было, и нет, и не будет, от человека с душою, но обманывающегося в своем призвании. Однако в том и в другом случае итог для поэзии и для славы автора один и тот же — *нуль*. Вы видите по его стихотворениям, что в нем есть и душа и чувство, но в то же время видите, что они и остались в авторе, а в стихи перешли только отвлеченные мысли, общие места, правильность, гладкость и — скука».

Само собой понятно, что эти слова, произносимые в рамках рецензии на сборник стихов, тем или иным манером намекают на его автора (причем оба рисуемые тут образа стихотворцев одинаково безрадостны). Но, поскольку ни одной цитаты из стихов не приведено, трудно заключить, усматривает в Н.Н. критик «наклепывающего на себя» фразера или «человека с душою», не имеющего поэтического призвания. Что же, опытейшим критиком, вероятно, так и задумано.

Белинский, отчасти повторяясь, возвращается к фантазии: «Душа и чувство есть необходимое условие поэзии, но не ими все оканчивается: нужна еще творческая фантазия, способность вне себя осуществлять внутренний мир своих ощущений и идей и выводить вовне внутренние видения своего духа. Но если этой способности в вас нет, то сколько вы ни пишете и как красиво ни издавайте ваших стихотворений, вы не дождетесь от читателей ни восторга, ни сочувствия, и много-много, если иной, закрыв вашу книгу, чтобы уже не открывать ее больше, скажет, зевая и потягиваясь, как бы после тяжелой работы: "Должно быть, автор — прекрасный человек!"»

Констатация «прекрасных» человеческих качеств критикуемого автора — вековечный, давно уже стандартный способ «золотить пиллюлю»... Однако критик еще не все сказал: «Если стихи пишет человек, лишенный от природы всякого чувства, чуждый всякой мысли, не умеющий владеть стихом и рифмою, — он, под веселый час, еще может позабавить читателя своею бездарностью и ограниченностью: всякая крайность имеет свою цену, и потому Василий Кириллович Тредиаковский, «профессор элоквенции, а паче хитростей пиитических», — есть бессмертный поэт; но прочесть целую книгу стихов, встречать в них всё знакомые и истертые чувствованья, общие места, гладкие стишки, и много-много, если наткнуться иногда на стих, вышедший из души в куче рифмованных строчек, — воля ваша, это чтение, или, лучше сказать, работа для рецен-

зентов, а не для публики, для которой довольно прочесть о них в журнале известие вроде "выехал в Ростов"».

Здесь особенно интересно упоминание В.К. Тредиаковского как якобы анекдотически плохого поэта — упоминание, рассчитанное, конечно, не на знатока художественной словесности, а на широкого читателя, который его как раз не читал, но просто слышал о Тредиаковском нечто комически-скандальное (таких, с легкой руки окружения Екатерины II, впоследствии долго было немалое число)¹. В то же время к нему с большим уважением относились такие умнейшие люди своего времени, как, например, А.Н. Радищев и А.С. Пушкин.

Точно так же и в XIX в., и позже было распространено поверхностное, основанное на туманных, полученных из вторых рук «сведениях», пренебрежительное отношение к ряду видных писателей XVII — XVIII веков: к Симеону Полоцкому, А.Д. Кантемиру, А.П. Сумарокову, В.П. Петрову и др. Написанное этими высокоталантливыми людьми художественно неровно, но иначе и не могло быть — за их плечами еще не было *традиции*, сложившейся творческой культуры и «техники» письма. Именно они закладывали ее основы в русской поэзии (и успешно заложили!). В свое время Пушкин резко пенял в личном письме И.И. Лажечникову, который позволил себе издевательства над Тредиаковским в историческом романе «Ледяной дом». Высоко оценивали его творчество и филологи пушкинской эпохи (Н. Язвицкий, А. Галинковский и др.). Белинскому же упоминание «профессора элоквенции» нужно здесь в чисто фигуральном смысле — он явственно провел в цитированном фрагменте окончательно «добывающий» рецензируемого автора широковещательный намек типа: этот Н.Н. хуже Тредиаковского.

Заканчивается рецензия кратким абзацем в два предложения:

«Посредственность в стихах нестерпима. Вот мысли, на которые навели нас "Мечты и звуки" г. Н.Н²».

Итак, перед нами даже не рецензия на конкретную книгу, а набор излюбленных суждений Белинского на литературные темы. До «Н.Н.» речь непосредственно доходит лишь в *последней* фразе. Что сказать об этом тексте? Текст построен внешне озадачивающе странно, но на самом деле высокопрофессионально. Критикуемому лицу не только не дается слова — ему, если можно так выразиться, не дается и полсловечка! Это прием опытного полемиста, явно не желающего, чтобы какой-либо читатель все же заинтересовался процитированными стихами и прочел книгу, чтобы убедиться, так ли уж они плохи. Применение такого приема значит:

¹ См.: Минералов Ю.И. Из лекций по русской словесности XVIII века. Эпоха барокко-Вестник Литературного института им. А. М. Горького, 1999, вып. 2.

² Белинский В.Г. Соч.: В 9 т. М., 1978. Т. 3. С. 372—373.

критик чувствует, что цитирование для его утверждений опасно — цитата из стихов Некрасова может дезавуировать его мысль об их «посредственности».

Тезис за тезисом Белинский вводит мысли, ранее неоднократно всплывавшие в других его статьях и уже успевшие снискать *популярность*, завоевать авторитет у читателей. Затем следует неожиданный резкий поворот — и все оказывается энергично спроецированным на книгу какого-то скрывшегося за инициалами мальчишки. Оказывается, ранее сказанное относилось все-таки к ней, потому что она, получается, есть некая квинтэссенция посредственности...

Сила авторитета и доверие людей к нему, его суждениям велики. В итоге В.Г. Белинский достиг желаемого результата настолько успешно, что и сегодня мало кто испытывает потребность *проверить* его итоговое утверждение, все же *взглянуть* на первую книгу Некрасова — взглянуть хотя бы из чувства изумления: ведь ситуация, когда из безнадежной «посредственности» получился гений, сама по себе уникальна¹. Мало кто знает, что почти одновременно с рецензией Белинского был опубликован положительный, почти восторженный и, как показало будущее, прозорливый отзыв поэта и критика Ф.Н. Менцова о «Мечтах и звуках», писавшего о Некрасове, что «Русская поэзия приобрела в нем один из тех свежих и сильных талантов, которые много обещают в будущем»².

Немаловажен в тексте Белинского и такой момент. Критик ни разу не упоминает едва ли не о главном, что его разгневало: о явном творческом подражании Н.Н. *Владимиру Бенедиктову*. Нельзя не признать, что это «значимое умолчание» — также прием, проведенный весьма профессионально.

Увлечение творчеством Бенедиктова буквально бросается в глаза при чтении ряда стихотворений Некрасова, опубликованных в книге «Мечты и звуки»³. Например, здесь:

Пери, Пери! диво света,
Ненаглядная краса!
Ослепляешь, как комета,
Ты и чувства и глаза.
Будто солнца луч полдневный,
Вкруг тебя блистает свет,
Смертоносен взор твой гневный,
Жизнодарен твой привет. (...)
Как дыханье беспокойно!

¹ Немногие помнят и то, что практически в любом советском академическом собрании поэтических произведений Некрасова напечатаны (обычно мелким шрифтом и в конце одного из томов) все тексты из сборника «Мечты и звуки».

² Журнал Министерства народного просвещения. 1840. Ч. 27. № 7. Отд. VI. С. 63—64.

³ Ср.: Шимкевич К. Бенедиктов, Некрасов, Фет//Поэтика, V. Л., 1929.

Ты как солнце горяча,
И огонь желанья знойный
Веет с груди и плеча;
Как растопленное золото,
Эта грудь нежна, чиста,
Но зато, как сталь булата,
Непорочною тверда...
Пери, много дивной жизни
Затаила ты в себе;
Отчего ж в твоей отчизне
Нет поклонников тебе?
Скрыла ты под покрывалом
Прелесть юного чела
И от всех им, как забралом,
К сердцу двери заперла.

(«Турчанка»)

В этом тексте ясно проглядывают интонации популярного и у читателей и у пародистов бенедиктовского стихотворения «Кудри» («Кудри девы-чародейки...»), а также его стихотворения «Черные очи» («Как могущественна сила Черных глаз твоих, Адель!»). Образ же лирической героини прямо — вплоть до текстуальных реминисценций — пересекается с центральным образом бенедиктовского «К черной оокой». Вот каков текст Бенедиктова:

Нет, красавица, напрасно
Твой язык лепечет мне,
Что родилась ты в ненастной,
В нашей холодной стороне!
Нет, не верю, — издалёка
Бурный ветер тебя увлек.
Ты — жемчужина Востока,
Поля жаркого цветков!
Черный глаз и черный волос —
Всё не наших русых дев,
И томительный твой голос
Сыплет речь не нараспев.
Нет в лице твоём тумана,
Грудь не сжата у тебя,
И извив живого стана —
Азиатская змея.
Ты глядишь, очей не жмура,
И в очах кипит смола,
И тропическая буря
Дышит пламенем с чела.
Фосфор в бешеном блистанье —
Взоры быстрые твои,
И сладчайшее дыханье
Веет мускусом любви.

Некрасов, как видим, не просто нарисовал свой личный вариант восточной красавицы («Пери», а не «жемчужина Востока»), но и, действуя как поэт весьма самостоятельно, в частности, заключил «бенедиктовскую» эротику в рамки строгой нравственности («Непорочностью тверда... К сердцу двери заперла»). Иными словами, творчески переосмыслил художественные решения нравящегося ему поэта-предшественника, как это и должно быть, когда автор прибегает к приему *парафразиса*¹. Уместно добавить, что стихи В.Г. Бенедиктова не раз были объектом парафразистического переосмысления и другими поэтами (например, в основе нескольких замечательных стихотворений Ф.И. Тютчева лежит парафразис бенедиктовских текстов).

То, что «Мечты и звуки» — вполне достойный начинающего поэта дебют, яркая, пусть и по-юношески весьма неровная книга, можно почувствовать и по другим стихотворениям. Автор явно владеет словом:

Темно в хате, душно в хате;
Пляшут ложки на столе.
Скачет ведьма на ухвате,
Едет черт на помеле.
Светло в хате, чисто в хате;
Вышла баба из трубы,
Набрала воды в ушате,
Загадала на бобы.

«Приходите, черти, змеи!
Пир дадим, сестра-душа!»
И сняла колдунья с шеи
Двухаршинного ужа... т. д.
(«Пир ведьмы»)

Поэту удастся «словесная живопись», у него яркое сюжетное мышление, он смело и небезуспешно берется за разрешение сложных морально-религиозных тем (хотя по временам и сбивается на декларативные интонации):

Повитый ризою полночного тумана,
Под сладкий говор волн седого океана,
Как путник под напев лесного соловья,
Спит пышный град. Разврата не тая,
Он обнажил поруганное тело, —
Рука страстей над ним отяготела,
И ночи тьма не кроет от очей...
Присутствие греха, отсутствие святого,
Господство одного порочного и злого —
Разврата блеклые цветы... <и т. д.>

(«Землетрясение»)

¹ О парафразировании подробнее см.: Минералов Ю.И. Теория художественной словесности. М., 1999.

(Установлено, что в «Землетрясении» творчески переработаны некоторые мотивы перевода Ф. Менцова из В. Гюго «Падение Содомы и Гоморры».)

А вот перед нами начало баллады «Ворон»:

Не шум домовых на полночном пиру,
Не рати воинственной топот —
То слышен глухой в непробудном бору
Голодного ворона ропот.
Пять дней, как, у матери вырвав дитя,
Его оглодал он, терзая,
И с тех пор, то взором в дубраве следя,
То в дальние страны летая,
Напрасно он лакомой пищи искал
И в злобе бессильной судьбу проклинал.

Носился туда он, где люди без слез
Лежат после холодной кончины:
Там жертву оспорил вампир-кровосос
И не дал ему мертвечины.
Был там, где недавно пожар свирепел
Вражды, честолюбия и злости:
Там раньше другой подобрать всё успел,
Ему не досталось ни кости.
И вновь без добычи вернувшись в бор,
Кричит он и стонет, кругом вода взор... <и т. д.>

Нельзя не констатировать: Н. Н. понимает, как следует профессионально выстраивать балладу, он безошибочно избирает оптимальный ритм, владеет приемами звукописи («ГЛУхой в неПРОБУдном БОРУ ГОЛодного ВОРона РОПот») и опять-таки проявляет способность к оригинальному сюжетному мышлению (в балладе, изобилующей живыми конкретными деталями, злой голодный ворон ложью и лестью убедил рыцарского коня погубить хозяина).

Разумеется, в книге «Мечты и звуки» перед нами непривычный Некрасов. Но благодаря ей очевидно, что будущий великий поэт-реалист изначально тяготел к ярко метафорической, эмоционально приподнятой романтической стилистике, а также, что видно по ряду текстов, к отображению в стихах христианских идей и мотивов («Жизнь», «Ангел смерти», «Встреча душ», «Злой дух», «Землетрясение» и др.). Кстати, присутствие подобных мотивов лишний раз объясняет, почему в СССР, в условиях антирелигиозной пропаганды, первая книга Некрасова, по сути, замалчивалась: дело было не столько в ее «слабости» (хотя именно это выставлялось ей в упрек), сколько в том, что она диссонировала с общепринятым тогда образом великого русского гражданского поэта, борца с самодержавием и т. п. После отзыва Белинского юный поэт был настолько травмирован, что вторую свою книгу издал лишь через пятнадцать лет, явив-

шись в ней уже тем Некрасовым, которого знает каждый. Вероятно, и без этого удара «на старте» он бы эволюционировал в том же реалистическом направлении, но более мягко, постепенно — и, скорее всего, в той или иной мере сохранил бы свою яркую метафорическую палитру, богатство внешней формы, которое есть в первой книге (напомним, что Некрасова не раз упрекали потом именно в бедности формы).

В рецензии Белинского беспощадно высказано о стихах Н.Н. то, что ему явно хотелось бы высказать о других, достигших известности, поэтах «неистового романтизма», и, прежде всего, о Владимире Бенедиктове. Основные удары по нему последуют позже. Пока же «неистовый Виссарион» искренне озабочен: бенедиктовщина расплзается! Некий Н.Н., явно одаренный юноша (думается, Белинский в душе это ясно понял), вместо «дельной поэзии» ударился именно в бенедиктовщину. Через считанные годы, развившись далее, он может необыкновенно усилить ее позиции в литературе. (Есть основания считать: он знал, кто такой Н.Н. — в том же томе «Отечественных записок» Белинский полностью называет фамилию Некрасова в своей рецензии на «Одесский альманах на 1840 год». «Дельную поэзию» Некрасова — его злободневный фельетон «Провинциальный подъячий в Петербурге» — Белинский вообще хвалил параллельно критике книги стихов.) Пафос Белинского ясен: у Н.Н. надо отбить охоту заниматься бенедиктовщиной, а русскую публику поучить на его примере. Иными словами, выступление против юного Некрасова несет печать важной для критика (и, с точки зрения Белинского, высокоидейной) внутренней полемики — полемики, так сказать, с теми, кто юнца вдохновил.

Что до настоящей «посредственности» в поэзии — В.Г. Белинский как раз умел быть к ней при случае снисходителен. Уничтожив в IX томе «Отечественных записок» за 1840-й год книгу Некрасова, он с самыми вальяжными интонациями критикует, например, в X томе того же журнала книгу стихов Ф. Слепушкина, обильно цитируя тексты и даже сравнивая Слепушкина с А. Кольцовым. Сравнение оказывается не в пользу первого. Однако читатель последовательно подведен критиком к такому примерно общему впечатлению: ну не дал Бог Слепушкину творческого дара, «поэзии нигде нет», так что поделаешь! Из народа; старается малый!

Нет сомнения, что В.Г. Белинский был критиком величайшего таланта, оказавшим огромное влияние на литературу. Именно он, например, открыл Ф.М. Достоевского и верно оценил масштабы его гениального дарования (по единственной, первой повести «Бедные люди»). Однако именно люди из «кружка Белинского» с ведома своего лидера через полгода-год буквально топтали новооткрытого гения Достоевского, когда тот *идейно* «разошелся» с кружком. Иначе говоря, «неистовый Виссари-

он» был человеком «партийной» психологии и был достаточно нетерпим к литературному инакомыслию. Он был «идейный борец». Это обстоятельство в значительной мере объясняет характер его отзыва о книге «Мечты и звуки». Нельзя не признать, что Некрасов был настолько убежден им в убогости своих лирических попыток, что в 1840-е годы печатал стихи только в периодике, причем особенно продвигал в печать обличительные произведения, фельетоны и т. п. Вскоре Некрасов стал одним из активистов «кружка Белинского», и, видимо, оба избегали вспоминать о «Мечтах и звуках» (психологически это весьма естественно).

Кстати, известно, что ряд деятелей серебряного века (особенно из среды символистов) весьма отрицательно относился впоследствии к Белинскому. Разумеется, первоочередно это объясняется его «утилитаристскими» воззрениями на художественное творчество. Однако и нетерпимость великого критика, порою толкавшая его по «идейным мотивам» на субъективизм, провоцировала неудовлетворенность потомков. В СССР же он был поставлен в положение «неприкасаемого», «революционера-демократа», шедшего (вместе с Н.Г. Чернышевским и Н.А. Добролюбовым) по негласной «табели о рангах» сразу после классиков марксизма. Естественно, что его суждения и оценки приобрели едва ли не директивный характер. Упомянув «Мечты и звуки», непременно сообщали, что их негативно оценил «сам» Белинский. Аналогичным стало положение с общественным отношением к творчеству Бенедиктова.

Добавим, через два года после отзыва о юношеской книге Некрасова последует наиболее резкий удар В.Г. Белинского по В.Г. Бенедиктову. Отзыв приурочен к выходу «второго издания первой части» сочинений поэта и называется «Стихотворения Владимира Бенедиктова» (1842). Критик пишет:

«О достоинстве и значении поэзии г. Бенедиктова спор уже кончен; самые почитатели его согласятся, что он то же самое в стихах, что Марлинский в прозе. Подражать тому и другому невозможно: оба они, и гг. Бенедиктов и Марлинский, оригинальны и самобытны даже в самых недостатках своих. Точно так же, как гениальные, великие поэты выражают своими творениями *крайность* какой-нибудь *действительной* стороны искусства или жизни,— так они *гениально* выразили, один в стихах, другой в прозе, *крайность* внешнего блеска и кажущейся силы искусства, чуждой действительного содержания, а следовательно, и действительной жизненности».

Даже А.А. Бестужев-Марлинский, осужденный декабрист, то есть революционер, воспринимался в СССР как автор сквозь призму отрицательного отношения к нему Белинского, несколько настороженно. Про-

изведения этого крупного писателя-романтика издавались редко. Заметно, что в процитированной оценке Белинский вынужден, как бы отвечая многочисленным тогда поклонникам творчества Марлинского и Бенедиктова, признать за обоими некую «гениальность» — которую он тут же, снижая смысл слова, с профессиональным мастерством подает как «внешний блеск» и «кажущуюся силу». Далее критик дает такое неожиданное ироническое объяснение читательской популярности и «авторитетности» обоих писателей:

«Вообще, должно заметить, что поэты, подобные Марлинскому и гг. Бенедиктову, Языкову, Хомякову, очень полезны для эстетического развития общества. Эстетическое чувство развивается чрез сравнение и требует образцов даже уклонения искусства от настоящего пути, образцов ложного вкуса и, разумеется, образцов отличных. Поэты, которым суждено выражать эту сторону искусства, тщетно стали бы пытаться отличиться в другой какой-нибудь стороне искусства; особенно для них недостижима целомудренная и возвышенная простота. Вот почему они держатся однажды принятого направления. И хорошо делают: будучи верны ему, они всегда будут блеснуть, всегда будут иметь *свою* толпу почитателей, и как теория, так и история искусства всегда будет, в нужных случаях, ссылаться на них как на авторитеты в известных вопросах науки изящного, — тогда как ни та, ни другая и знать не хочет обыкновенных талантов в сфере истинного искусства».

Итог разбора обсуждаемой книги следующий:

«Как человек с дарованием, г. Бенедиктов не лишен ни вдохновения, ни чувства, ни фантазии; но его вдохновение, чувство и фантазия лишены действительной почвы...»¹.

По выступлениям В.Г. Белинского видно, как раздражает его с первой половины 40-х годов вообще *лирическая поэзия*. Кризис поэтического мышления в начале 40-х годов, несомненно, наметился. Поэтическое «безвременье» — отсутствие признанного национального поэта-лидера после гибели Пушкина и Лермонтова — общественно ощущалось, и это чувство «безвременья» быстро усиливалось. С другой стороны, только что закончившаяся пушкинская эпоха была временем долгого господства поэзии, однако поэзии, в некоторых важных семантических отношениях все больше сближавшейся с *прозой*. Упоминавшийся выше стихийный «бунт» «неистовых романтиков» против этого сближения лишь ускорял интеграционные процессы по мере того, как становилось ясно, что роман-

¹ Белинский В.Г. Соч.: В 9 т. М., 1979. Т. 5. С. 348—350.

тики не смогли занять господствующее положение в литературе и составить новую эпоху ее развития: великих талантов в их среде не оказалось.

Уже «роман в стихах» «Евгений Онегин» и некоторые поздние поэмы Пушкина («Граф Нулин», «Домик в Коломне», «Родословная моего героя» и др.), а также «Тамбовская казначейша» Лермонтова несут в себе *необыкновенно* развитое (поскольку это не проза) повествовательно-сюжетное начало. (Сюжет бывает и в поэзии, но принципы поэтического его развития глубоко и наглядно отличны от прозаических. Поэзия набрасывает его обычно кратко, «эскизно».) Сюжет, излагаемый в названных стихотворных произведениях Пушкина и Лермонтова именно в *прозаической* манере (с хронологически последовательным развитием, логически ясным движением повествования от причины к следствию, равномерным вниманием к деталям, обилием подробностей и т. п.), в принципе, потенциально легко освободить от стихотворной формы (как из рассказа, повести порою мыслимо сделать повествовательную поэму). Не случайно на фоне подобных своих поэм Пушкин пишет короткую прозу: дистанция между этими направлениями творчества невелика, и внутренне «перестраиваться», переходя от «повестей в стихах» к просто повестям, ему не трудно. С другой стороны, стихотворный «Евгений Онегин» Пушкина и прозаический «Герой нашего времени» другого крупнейшего поэта, Лермонтова, похожи не только психологическим обликом главного героя, которого позже назовут «лишним человеком». Между *такой* поэзией и *такой* прозой есть чисто структурная близость.

Подражая Пушкину, повествовательные поэмы на современные злободневные бытовые сюжеты («рассказы в стихах», «повести в стихах») в изобилии писали и другие авторы (например, «Юмор» и «Рассказ этапного офицера» Н.П. Огарева, «Параша», «Разговор» и «Помещик» И.С. Тургенева, «Талисман» А.А. Фета и др.).

Все более прохладно относясь к современной лирике, В.Г. Белинский наименовал творчество именно такого злободневного рода «дельная поэзия», а также усматривал здесь (в полемических целях отнимая у Шевырева его любимую формулу, которую тот, разумеется, понимал совершенно иначе) «поэзию мысли». По его словам, «Этот род поэзии гораздо труднее лирической, ибо требует не ощущений и чувств мимолетных, которые могут быть у многих, но и дара поэзии, и образованного, *умного* взгляда на жизнь»¹.

Тенденции к повествовательности, логической проясненности и гипертрофированной сюжетности в поэме 1840-х годов могут быть истолкова-

¹ Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1981. Т. 7. С. 25.

ны, однако, не столь метафорически, как у Белинского, но как своего рода структурная «прозаизация» поэзии. Сохраняя естественную для поэзии внешнюю форму (стих, хотя обычно и предельно упрощенный), «рассказы в стихах» и «повести в стихах» заимствовали у прозы естественные для нее (и исторически развившиеся именно в ней) особые приемы сюжетноизложения и вообще приемы развития художественного *содержания*¹.

Возвращаясь к воззрениям В. Г. Белинского, оказавшим мощное влияние на конкретные извивы литературного процесса 1840-х годов, следует отметить и следующее. «Дельная поэзия» — произведения с современными, актуальными и злободневными сюжетами, содержащими своего рода художественный анализ действительности, — оценивалась им положительно. Однако критик не скрывал, что проза с аналогичными тенденциями в конкретно-исторических условиях России 1840-х годов предпочтительнее даже «дельной» поэзии.

В результате иногда в 1840-е годы даже художники, по своим внутренним качествам, по складу таланта органически предрасположенные к творчеству *поэтического* рода, под психологическим прессингом подобных идей, которым целиком доверяли, с большим или меньшим успехом старательно подавляют свои природные поэтические задатки, стремясь овладеть навыками *прозаического* творчества. Показательный пример этого — эволюция И.С. Тургенева, начавшего как поэт-лирик, быстро перешедшего на «дельные» «рассказы в стихах» и «повести в стихах», а затем и на прозу («Андрей Колосов», «Записки охотника»).

С прозой в начале 1840-х годов тоже происходили свои, порой драматические перемены. Здесь в 1830-е годы были авторы более весомые, чем упоминавшийся выше Марлинский. Так, большим авторитетом пользовалось творчество друга Пушкина князя В.Ф. Одоевского, подобно Гоголю, сочетавшего в себе черты яркого романтика и реалиста. В конце 1830 — начале 1840-х годов он, несомненно, переживал творческий взлет.

Владимир Федорович Одоевский (1804 — 1869) — москвич, сын родовитейшего князя-рюриковича, женившегося на крепостной, питомец Московского университетского благородного пансиона, центральный

¹ Интересно, что в этой литературной обстановке все же не сбылось предсказание А.С. Пушкина, высказанное им в «Путешествии из Москвы в Петербург», о том, что русскому стиху предстоит отказаться от рифмовки, перейдя на белый стих, так как рифм в русском языке, по мнению поэта, «слишком мало». Сам Пушкин в поздних произведениях неоднократно опробовал безрифмие. Но повести в стихах, рассказы в стихах 1840-х годов и более позднего времени, как правило, *сохраняют* рифмовку, хотя обычно и самую банальную.

деятель общества «любомудров», человек энциклопедических познаний; переехав в 1826 г. в Петербург, становится известным прозаиком; после 1844 г. почти перестает публиковать художественную прозу.

По воспоминаниям М.П. Погодина, еще в середине 1820-х годов Одоевский «пристрастился к сочинениям мистиков средних веков»¹. Впоследствии это дало чисто творческие следствия — как прозаика его не раз называли «русским Гофманом». Мистическая фантастика и сказки Одоевского отличались от внешне похожих по жанру произведений А. Погодельского или О. Сомова наличием мощного социального разворота, вначале вызывая зато ощущение сходства с фантастикой Гоголя и в то же время несомненного яркого своеобразия. Таковы были «Пестрые сказки» Одоевского (1834). Написанные во второй половине 1830-х годов повести «Саламандра», «Сильфида» и «Косморама» уже не имели этого сходства, в жанровом плане выглядя как совершенно новое для русской литературы явление. Мистическая фантастика утратила здесь самоценно-беллетристический характер, став, по сути, инструментом развития сложных философских идей. Реалистические «светские повести» Одоевского «Княжна Мими» (1834) и «Княжна Зизи» (1839) параллельно явили читателю Одоевского как мастера современной темы, как прозаика более обычного склада, поставив его в один ряд с Пушкиным-прозаиком. В.Г. Белинский оценивал эти произведения Одоевского весьма высоко. Однако талант писателя развивался в особом направлении. В начале 1840-х годов Одоевский продолжает работу в литературе. Вершиной его творчества оказались «Русские ночи» (1842).

Жанр этого произведения, которое нередко упрощенно именуют романом, на самом деле уникален. В «Русских ночах» есть черты романа, как одновременно, например, черты философского диалога и философского трактата. Иначе говоря, в основе произведения лежит художественно-жанровый синтез. Сюжет лишь намечен: после бала несколько молодых людей отправляются к общему приятелю, чтобы поразмышлять «о судьбе человечества» (их беседы потом повторяются девять ночей). Однако этот приятель, державший «черную кошку» и просиживавший по целым часам у микроскопа, носит недвусмысленное прозвание *Фауст*. Кроме того, большое смысловое значение в композиции произведения имеют вставные повести и новеллы («*Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi*», «Бал», «Город без имени», «Последний квартет Бетховена», «Себастьян Бах» и др.), в числе сложных функций которых можно отме-

¹ Погодин М. П. Воспоминание о князе Владимире Федоровиче Одоевском. 1869 года, апреля 13//В память о князе Владимире Федоровиче Одоевском. М., 1869. С. 52.

тить, в частности, их роль словесно-текстовых *образно-сюжетных иллюстраций*, как бы опредмечивающих те философские идеи, которые поднимаются и развиваются персонажами произведения в их ночных разговорах.

Например, Фауст читает приятелям некую сложную рукопись. В конце концов как бы подводится смысловой итог:

«Знаете ли, к чему, наконец, этот долгий путь привел моих мечтателей? — Выведенные из терпения этой громадой загадок, которые являются человеку при развитии всякой мысли, они наконец спросили:

«В самом ли деле мы понимаем друг друга? Мысль не тускнеет ли, пройдя сквозь выражение? То ли мы произносим, что мыслим? Слух не обманывает ли нас? То ли мы слышим, что произносит язык? Мысли высоких умов не подвергаются ли тому же оптическому обману, который безобразит для нас отдаленные предметы?»

Глубина соображений Одоевского очевидна. Независимо от него в Германии примерно тогда же о философски драматичной *невозможности* истинного взаимопонимания писал В. Гумбольдт, а у нас позже идеи этого рода развивал великий славянский филолог А.А. Потебня. В поэзии Ф.И. Тютчева также поднимается данная проблематика («Silentium!» и др.).

Этого рода сомнения будут затем высказываться в произведении Одоевского снова и снова. Наконец в «Русских ночах» следует вставная новелла «Последний квартет Бетховена», где изображен состарившийся великий композитор, написавший лучшее свое произведение, которое оказалось совершенно непонятно современникам. Разбирая ноты квартета, музыканты злословят о пережившем свою славу авторе «непонятного произведения».

Бетховен же горько восклицает: «От самых юных лет я увидел бездну, разделяющую мысль от выражения. Увы, никогда я не мог выразить души своей; никогда того, что представляло мне воображение, я не мог передать бумаге; напишу ли? — играют? — не то!.. не только не то, что я чувствовал, даже не то, что написал. Там пропала мелодия оттого, что низкий ремесленник не придумал поставить лишнего клапана; там неслосный фаготист заставляет меня переделывать целую симфонию оттого, что его фагот не выделяет пары басовых нот; то скрипач убавляет необходимый звук в аккорде оттого, что ему трудно брать двойные ноты (...) Нет, когда на меня приходит минута восторга, тогда я уверяюсь, что такое превратное состояние искусства продлиться не может; что новыми, свежими формами заменятся обветшалые; что все нынешние инструменты будут оставлены и место их заступят другие, которые в совершенстве

будут исполнять произведения гениев; что исчезнет, наконец, нелепое различие между музыкою писанною и слышимою. Я говорил гг. профессорам об этом; но они меня не поняли, как не поняли силы, сопричастующей художническому восторгу, как не поняли того, что тогда я предрекаю время и действую по внутренним законам природы, еще не замеченным простолюдными и мне самому в другую минуту непонятным...».

Важно помнить, что «Русские ночи» писались в годы, когда во всей Европе нарастало увлечение позитивистскими методами познания природы, общественного «организма» и всего сущего, широко проявлявшееся в наивной вере во «всемогущество науки». Молодые герои Одоевского приходят к Фаусту, полные аналогичных иллюзий, и неожиданно сталкиваются с его совершенно особыми представлениями о том, каким должно быть истинное знание:

«Ростислав. Следственно, еще раз, по-твоему, никакая наука, никакое знание невозможно...

Фауст. Нет! если б я сказал, то я бы спорил против действительности; всякое знание возможно — ибо возможно первоначальное знание, т. е. знание акта самовоззрения; но как это знание есть знание внутреннее, инстинктивное, не извне, но из собственной сущности души порожденное, — то таковы должны быть и все знания человека. Оттого я не признаю возможности существования наук, искусственно построенных учеными, я не понимаю науки, которая называлась бы философией, историею, химиею, физикою... это оторванные, изуродованные части одного стройного организма, одной и той же науки, которая живет в душе человека и которой форма должна разнообразиться, смотря по его философскому органу, или, другими словами, по сущности его духа. В этой науке также должны соединяться все науки, существующие под различными названиями, как в телесном организме соединяются все формы природы, а не одни химические, не одни математические и так далее. Словом, каждый человек должен образовать свою науку из существа своего индивидуального духа. Следственно, изучение не должно состоять в логическом построении тех или других знаний (это роскошь, пособие для памяти — не более, если еще пособие); оно должно состоять в постоянном *интегрировании* духа, в возвышении его, — другими словами, в увеличении его самобытной деятельности».

Далее Фауст не без едкости говорит, что в распространении ложных массовых представлений об истинном познании виноват дьявол, Люцифер:

«Вячеслав. Был уговор: без мистицизма.

Фауст. Шутки в сторону, я не знаю никого, кроме этого господина, который мог бы с такою ловкостью пустить по свету, например, следующие бессмысленные слова: *факт, чистый опыт, положительные знания, точные науки* и проч. т. п. Этими словами человечество пробавляется уже не первый век, не присваивая им ровно никакого смысла; например, в воспитании говорят: сделайте милость, без теории, а побольше фактов, фактов; голова дитяти набивается фактами; эти факты толкаются в его юном мозгу без всякой связи; один ребенок глуп, — другой, усиливаясь найти какую-нибудь связь в этом хаосе, сам себе составляет теорию, да какую!—говорят: «дурно учили!»—совершенно согласен. В ученом мире то и дело вы слышите: сделайте милость, без умозрений, а опыт, чистый опыт; между тем, известен только один совершенно чистый опыт, без малейшей примеси теории и вполне достойный названия опыта: медик лечил портного от горячки; больной, при смерти, просит напоследях покушать ветчины; медик, видя, что уже спасти больного нельзя, соглашается на его желание; больной покушал ветчины — и выздоровел. Медик тщательно внес в свою записную книжку следующее опытное наблюдение: «ветчина — успешное средство от горячки». Через несколько времени тому же медику случилось лечить сапожника также от горячки; опираясь на *опыт*, врач предписал больному ветчину—больной умер; медик, на основании правила: записывать факт как он есть, не примешивая никаких умствований, — прибавил к прежней отметке следующее примечание: «средство полезное лишь для портных, но не для сапожников»».

Позже Одоевский писал, что истинная наука, «наука инстинкта» «должна явиться у русских». Однако и как ученый, и как художник он в начале 40-х годов уже явно шел «против течения». «Русские ночи» одними были добросовестно не поняты (совсем как последний квартет Бетховена), другими же идейно «не приняты». Научные (и особенно естественно-научные) представления все шире распространялись именно в той «уродливой» форме, против которой восстает Фауст. Позитивизм и зарождавшийся как его гротесковое продолжение вульгарный материализм уверенно завоевывали общественные симпатии.

Проза начала 1840-х годов явно поворачивала с дороги, по которой шел глубочайший мыслитель и сильный писатель-художник В.Ф. Одоевский. Изданный им в 1844 г. трехтомник художественных произведений (в него вошли и «Русские ночи») был подвергнут в критике настоящей травле. Прозорливый писатель понимал, какое время в литературе и обществе настает, и, предвидя такую реакцию, даже обратился с письмом к министру просвещения Уварову с просьбой защитить от поругания имя, которое он носит как родовитейший русский «боярин». Уваров ответил

уклончиво и реальной помощи в общем не оказал. После необъективной и порой просто хамской критики (с позиций либо непонимания, либо завистливого неприятия) еще недавно высокоавторитетный писатель В.Ф. Одоевский навсегда ушел из художественной прозы. Он выступал потом как литературный и музыкальный критик, создавал труды по педагогике и философии, а также занимался изобретательством (например, изобрел орган «Себастион» и «акустические очки», через которые, как он писал в дневнике, «на расстоянии 60 сажен звук струны... был явственно слышен, словно удары колокола» — В. Даль тут же наименовал аппарат «звучником»)¹; в 1862 г. вернулся в Москву; похоронен на кладбище Донского монастыря.



¹ *Одоевский В.Ф. Текущая хроника и особые происшествия. Дневник//Литературное наследство. М., 1935. Т. 22—24. С. 245.*

«ГОГОЛЕВСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (НАТУРАЛЬНАЯ ШКОЛА)

Реалистическая проза Н.В. Гоголя послужила авторитетным образцом для молодых писателей начала 1840-х годов, группировавшихся вокруг В.Г. Белинского. Примером сказанного может послужить творчество графа В.А. Сологуба.

Владимир Александрович Соллогуб (1813 — 1882) — прозаик, драматург и поэт, сын аристократа, закончил Дерптский университет, служил в провинции по линии Министерства внутренних дел, подолгу жил за границей.

Повесть Соллогуба «**Тарантас**» (1845) даже названием своим справедливо вызывает ассоциации со знаменитой бричкой Чичикова, а также с «птицей-тройкой» из тех же «Мертвых душ». В конце повести, в главе «Сон», тарантас даже превращается в фантастическую *птицу* — метафора Гоголя овещается. Впрочем, в соответствии с общей интонационно-смысловой линией, проводимой в повести скептиком Соллогубом, полет заканчивается падением в придорожную канаву...

В повести два основных героя — соседи-помещики Василий Иванович и Иван Васильевич. Они случайно повстречались в Москве на Тверском бульваре:

«Василий Иванович шел себе по Тверскому бульвару и довольно лукаво посмеивался при мысли о всех удовольствиях, которыми так расточительно изобилует Москва. <...> Что за раздолье!.. А цыгане-то, а комедии-то, а медвежья травля меделянскими мордашками у Рогожской заставы, а гулянье за городом, а театр-то, театр, где пляшут такие красавицы и ногами такие вензеля выделывают, что просто глазам не веришь. Тут Василий Иванович вспомнил про грозную и дородную супругу свою, оставленную за хозяйством в казанской деревне, и решительно улыбнулся с видом отчаянного повесы.

В это самое время на Тверском бульваре гулял также Иван Васильевич. Иван Васильевич — молодой человек, только что вернувшийся из-за границы. На нем английский макинтош без талии; панталоны его сшиты у Шеврёля; палка, на которой он опирается, куплена у Вердые. Волосы его обстрижены по вкусу средних веков, а на подбородке еще видны остатки ужаснейшей бороды.

Прежде, когда русский молодой человек возвращался из Парижа, он привозил с собой наружность парикмахера, несколько ярких жилетов, несколько пошлых остроумий, разные несносные ужимки и нестерпимо решительное хвастовство. Благодаря Бога, все это теперь вывелось. Но теперь другая крайность: теперь молодежь наша прикидывается глубокомысленною, изучает политическую экономию, заботится о русской аристократии, хлопочет о государственном благе, и — как бы вы думали? — за границей делается она русскою, даже чересчур русскою, думает только о России, о величии России, недостатках России и возвращается на родину с каким-то странным восторгом..., во всяком случае более похвальным, чем прежнее ничтожество».

Оба словесных портрета героев отличаются зримой живописностью, вниманием к детали. Это — одно из знамений времени: именно так будут поступать авторы «физиологических очерков» 1840-х годов. В цитированном фрагменте уже можно почувствовать также шутливую манеру изложения, в той или иной мере окрашивающую весь текст повести. Тон в этом плане задавал писателям-современникам именно Гоголь. Только у Гоголя ирония, как правило, имеет четкую мотивировку. Сологуб же просто повествует с некоей легкой усмешкой, часто лишенной конкретного повода и цели, — перенимая гоголевскую интонацию, но не освоив ее тонкости. Впрочем, понятно, почему русские патриоты в панталонах от Шеврёля, при всей их искренности, вызывают у Соллогуба нескрываемую иронию. Их склонность романтически идеализировать любимую Россию ему явно внутренне чужда. Тонкость в том, что еще более чужды ему хулящие все отечественное «западники» вроде князя, которого Иван Васильевич повстречает позже во время путешествия по России на тарантасе. Пока же герой рад встрече с соседом по казанскому имению:

«В эту минуту загляделся он на странную громаду в белой фуражке, в гороховых занавесках около ног, которая катилась к нему навстречу. Красный улыбающийся лик показался ему знакомым. «Ба! да это Василий Иванович, — подумал он, — сосед наш по казанской деревне. Деревня у него Мордасы. Триста душ. Хороший хозяин. Боится жены. На именинных обедах бывает навеселе и поет тогда русские песни, а иногда и приплясывает. Он, верно, видел батюшку».

Между тем Василий Иванович радушно приглашает издержавшегося за границей молодого соседа ехать к родителям в Казань в его деревен-

ском тарантасе. Подробно, с пристальным вниманием к деталям, описывается «техническое» устройство тарантаса и дорожное одеяние Василия Ивановича.

Иван Васильевич дорогой намерен изучить родину, которую так ностальгически полюбил, живя за границей. Дорожные впечатления путешественников, их беседы и встречи с разными людьми и составляют основное содержание повести (сам Соллогуб в 1839 г. предпринял подобное путешествие вдвоем с художником Григорием Гагариным). Автор отнюдь не вводит каких-либо душераздирающих «памфлетных» сатирических эпизодов и картин наподобие тех, какими в свое время наполнил свое «Путешествие из Петербурга в Москву» А.Н. Радищев. Нет в повести и внятной полемики с тем же Гоголем по поводу «птицы-тройки». Автор лишь приводит идеалы и мечты Василия Ивановича в соприкосновение с будничной реальностью. И хотя тот понемногу заметно разочаровывается, виновата в этом не столько та или иная неустроенность реальной российской жизни, сколько наивно-отвлеченный характер тех мерок, с которыми герой вначале пытается к ней подходить.

Заканчивает повесть вышеупомянутая глава «Сон». Герой переносится в прекрасное будущее:

«...Иван Васильевич очутился на Тверском бульваре, на том самом месте, где еще недавно, кажется, встретил он Василия Ивановича и условился ехать с ним в Мордасы. Иван Васильевич изумился. Вековые деревья осеняли бульвар густою, широкою тенью. По сторонам его красовались дворцы такой легкой, такой прекрасной архитектуры, что уже при одном взгляде на них душа наполнялась благородной любовью к изящному, отрадным чувством гармонии. — Каждый дом казался храмом искусства, а не чванной выставкой бестолковой роскоши... «Италия... Италия, неужели мы тебя перещеголяли?» — воскликнул Иван Васильевич...».

Навстречу ему идет знакомый князь, который раньше приезжал в Россию только чтобы забрать оброк. Сейчас на нем бобровая шапка, суконный полушубок на собольем меху, желтые сафьяновые сапоги... «Наряд этот удобен для нашего северного холода, — говорит князь. — У нас свой запад, свой восток. Любишь путешествовать — за жизнь не объедешь!».

Впрочем, это сон, а в яви «русский тарантас» в повести пародирует «русскую тройку» как национальный символ и вдобавок переворачивается, не доехав до цели, — Соллогуб то и дело играет «парадоксами» (порой достаточно легковесными).

«Тарантас», как и другие произведения В.А. Соллогуба конца 1830 — 1840-х годов («История двух калош», «Сережа», «Аптекарьша» и др.), пользовался большим читательским успехом. Подобные произведе-

ния, по существу, предвосхитили так называемое «дельное направление» в русской литературе 1840-х годов.

«Дельное направление» в литературе Белинский начал осознанно формировать собственными руками. Впоследствии оно стало известно как натуральная школа («кружок Белинского», «гоголевское направление») в литературе 40-х годов¹. Название «натуральная школа» ввел, претендуя на злую иронию, Ф.В. Булгарин, но школа его приняла и сделала самоназванием. В.Г. Белинский как теоретик натуральной школы поддерживал и направлял ее своими идеями.

В 1845 г. авторами нового направления было выпущено два сборника так называемых «физиологических очерков» под общим названием «**Физиология Петербурга**». Сборники были представлены: первый — очерками В. Белинского «Петербург и Москва», В. Луганского (В. Даля) «Петербургский дворник», Д. Григоровича «Петербургские шарманщики», Е. Гребенки «Петербургская сторона» и Н. Некрасова «Петербургские углы»; второй — очерками В. Белинского «Александринский театр» и «Петербургская литература», Н. Некрасова «Чиновник» (иронический очерк в стихах), Говорилина (А.Я. Кульчицкого) «Омнибус», Д. Григоровича «Лотерейный бал» и Ив. Панаева «Петербургский фельетонист».

Во «Вступлении» к первому выпуску «Физиологии Петербурга» Белинский говорит:

«Кто лучше может познакомить читателей с особенностями характера русских и малороссиян, если не Гоголь? Хотите ли, в особенности, изучить Петербург? — Читайте его «Невский проспект», «Записки сумасшедшего», «Нос», «Женитьбу», «Утро делового человека», «Отрывок» и наконец «Театральный разъезд». Вы найдете тут все лица, которых Бог не создавал нигде за чертою Петербурга! Хотите ли изучить Москву не в ее временных или случайных чертах, а в ее духе? — Читайте «Горе от ума». В «Мертвых душах» вы узнаете русскую провинцию, как не узнать бы вам ее, прожив в ней безвыездно пятьдесят лет сряду. В «Онегине» вы изучите русское общество в одном из моментов его развития; в «Герое нашего времени» вы увидите то же самое общество, но уже в новом виде. Хотите ли узнать Кавказ так, как будто бы он был вашею родиною, — читайте Пушкина и Лермонтова»².

Здесь уже проступают увлекшие великого критика в последний период его деятельности утилитаристские представления о целях и задачах литературы. Произведения русской словесно-художественной классики написаны, получается, якобы для того, чтобы люди по ним могли «изучить» Петербург, Москву, русское общество, Кавказ и т. п. *Частная и от-*

¹ Кулешов В.И. Натуральная школа в русской литературе XIX века. М., 1965.

² Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1981. Т. 7. С. 131.

нюдь не обязательная задача литературы подается как нечто основное, абсолютное. Об эстетике и не упоминается.

Во главу угла натуральной школой изначально был, таким образом, поставлен жанр «физиологического очерка» («физиологии»), подразумевавший объективный, точный, фактически достоверный социальный анализ современной действительности средствами литературы. Само слово «физиология» подразумевало соответственное ему понятие «общественного организма» и указывало на *научный*, причем естественно-научный характер этого анализа (как уже напоминалось, естественные науки в их позитивистском варианте в эту эпоху пользовались все возрастающим авторитетом). В отличие от создававшихся и ранее различными авторами «нравоописательных» очерков, негласно подразумевалось, что анализ действительности будет вестись с *критических позиций*, включать вскрытие и обличение социальных «язв» современности. В реальных условиях России того времени это означало, прежде всего, обличение социальных контрастов в городе и крепостного права в деревне, а в широком плане — несовершенств и «пороков» государственного устройства страны, самодержавной власти. Фантазия, вымысел (за которые Белинский ратовал несколькими годами ранее как за условие художественности — во всяком случае, в поэзии) теперь, по сути дела, программно отторгались как «обман» читателя. Острота и злободневность тем очерков становилась суррогатом художественности. Это быстро заметили оппоненты школы. Отвечая им, Белинский через год писал:

«Натуральную школу обвиняют в стремлении все изображать с дурной стороны. Как водится, у одних это обвинение — умышленная клевета, у других — искренняя жалоба. Во всяком случае, возможность подобного обвинения показывает только то, что натуральная школа, несмотря на ее огромные успехи, существует еще недавно, что к ней не успели еще привыкнуть и что у нас еще много людей карамзинского образования, которых риторика имеет свойство утешать, а истина — огорчать. Разумеется, нельзя, чтобы все обвинения против натуральной школы были положительно ложны, а она во всем была непогрешительно права. Но если бы ее преобладающее отрицательное направление и было одностороннею крайностью, — и в этом есть своя польза, свое добро: привычка верно изображать отрицательные явления жизни даст возможность тем же людям или их последователям, когда пойдет время, верно изображать и положительные явления жизни, не становя их на ходули, не преувеличивая, словом, не идеализируя их риторически»¹.

¹ Белинский В.Г. Собр. соч. М., 1982. Т. 8. С. 191.

Из сказанного дополнительно косвенно проясняется суть острой неприязни критика к риторике как науке и учебной дисциплине. Развивая свою мысль, Белинский продолжает:

«Так называемую *натуральную школу* нельзя упрекнуть в риторике, разумея под этим словом вольное или невольное искажение действительности, фальшивое идеализирование жизни. Мы отнюдь не хотим этим сказать, чтобы все новые писатели, которых (в похвалу им или в осуждение) причисляют к *натуральной школе*, были все гении или необыкновенные таланты; мы далеки от подобного детского оболыщания. За исключением Гоголя, который создал в России новое искусство, новую литературу и которого деятельность давно уже признана не нами одними и даже не в одной России только,— мы видим в *натуральной школе* довольно талантов, от весьма замечательных до весьма обыкновенных. Но не в талантах, не в их числе видим мы собственно прогресс литературы, а в их направлении, их манере писать. Таланты были всегда, но прежде они *украшали природу, идеализировали действительность*, то есть изображали несуществующее, рассказывали о небывалом; а теперь они воспроизводят жизнь и действительность в их истине. От этого литература получила важное значение в глазах общества»¹.

Однако нельзя не возразить: «реторическая идеализация» жизни в искусстве всех времен совершенно естественна (поскольку это искусство) и противопоставлять ей «верное» изображение жизни можно лишь в силу ошибки! Мир художественных образов существует для решения совершенно особых смысловых задач. Борьба *натуральной школы* с такой «идеализацией», борьба с художественным вымыслом во имя «верно» изображенного жизненного факта очень быстро оказалась парадоксальным антиисторическим бунтом писателей против того, что составляет одну из универсальных основ искусства, — против *художественной условности*. В результате этой борьбы литература порой получала не только «важное», но и узкое, если не *ложное*, значение в глазах общества: от нее начинали ждать и требовать того, к чему она нередко объективно не приспособлена.

В том же Вступлении к «Физиологии Петербурга» Белинский говорит:

«... Благосклонному вниманию публики предлагается в этой книге опыт характеристики Петербурга, несколько очерков его внутренних особенностей. Предмет занимателен и важен, требует большого таланта, наблюдательности и большого умения писать... этот опыт тем труднее для нас, что до сих пор не было на русском языке ни одной попытки в этом роде.

¹ Белинский В. Г. Собр. соч. М., 1982. Т. 8. С. 190.

«...» Что касается лично до составителей этой книги, — они совершенно чужды всяких притязаний на поэтический или художественный талант; цель их была самая скромная — составить книгу вроде тех, которые так часто появляются во французской литературе, и, заняв на время внимание публики, уступают место новым книгам в том же роде»¹.

Здесь глухо упомянуто о том, что, собственно, послужило прообразом для составивших сборник очерков — о французских «физиологиях», имевших уже разработанную жанровую традицию (во Франции были написаны «Физиология священника», «Физиология театра», «Физиология женатого человека» и др. — важное отличие в том, что французские авторы от социальных «язв» быстро перешли к муссированию физиологических проблем в прямом смысле слова (в основном сексуальных), что много позже творчески продуктивно преломилось в таком художественно значительном явлении, как «натуралистические» романы Э. Золя).

Другим значимым прообразом послужили «петербургские повести» (их ряд открыл сборник «Арабески») и другие произведения Н.В. Гоголя, давшие деятелям натуральной школы большое число узнаваемых «гоголевских» интонаций и заметных вкраплений в тексты «физиологических очерков» в виде разнообразных реминисценций.

Писатели натуральной школы умели подмечать и живописать сюжетную деталь, подробность, ее зримый конкретный облик, выработав комплекс чисто литературных приемов работы с деталью. Эта черта и в будущем сохранится в произведениях писателей, участвовавших в молодости в натуральной школе (Тургенев, Достоевский и особенно Гончаров).

Например, в очерке Григоровича «Петербургские шарманщики» подробнейшим образом описаны быт и нравы русских, итальянских и немецких шарманщиков в их сходстве и взаимных отличиях, а также «разряды» шарманщиков — шарманщики «мещане» и «аристократы». Бравший уроки живописи в Академии художеств Григорович скрупулезно и с немалым мастерством работает именно со *зримой деталью* внешнего облика людей интересующей его профессии:

«Взгляните на этого человека, медленно переступающего по тротуару; всмотритесь внимательно во всю его фигуру.

Разодранный картуз, из-под которого в беспорядке вырываются длинные, как смоль, черные волосы, осеняя худощавое загоревшее лицо, куртка без цвета и пуговиц, гарусный шарф, небрежно обмотанный вокруг смуглой шеи, холстинные брюки, изувеченные сапоги и, наконец, огромный орган, согнувший фигуру эту в три погибели, все это составляет принадлежность злополучнейшего из петербургских ремесленников — шарманщика».

¹ Белинский В.Г. Собр. соч. Т. 8 С. 134—135.

Подробнее, картинно описанной внешностью дело не кончается — очеркист переходит ко столь же конкретным наблюдениям шарманщика за работой:

«В особенности наблюдайте за ним на улице: левая рука его с трудом вертит медную ручку, прикрепленную к одной из сторон органа; звуки то заунывные, то веселые вырываются из инструмента, оглашая улицу, между тем как взоры хозяина внимательно устремлены на окна домов; он прислушивается к малейшему крику, зову и едва встречает приветливый взгляд, как тотчас ставит свою шарманку и начинает играть лучшую пьесу своего репертуара. Каждый раз, как которая-нибудь из труб, позабыв уважение к человеческим ушам, заверещит неестественно и нескладно, — посмотрите, как старательно завертит он рукою, думая тем загладить недостатки пискливого своего инструмента и не возбудить в слухе вашем неприятного ощущения. Форточка отворется, пятак или грош, завернутый в бумажку, падает к ногам его в награду за труды (Григорович вспоминал, что Достоевский предлагал ему оживить, наполнить красками эту «сухую» деталь, добавив, что пятак падает «звеня и подпрыгивая»: вот в миниатюре общий принцип подхода к работе над своим стилем писателей натуральной школы! — Ю.М.), но часто, весьма часто, истощив напрасно свой репертуар, он медленно удаляется грустный, унылый, не произнося ни жалобы, ни ропота. Он уже давно привык к такой жизни».

Автор переходит от точного «натурального» описания к надлежащей социальной критике, вскрытию общественных «язв»:

«Какая бы на улице ни стояла погода, знойный жар, дождь, трескучий мороз, вы его увидите в том же костюме, с тою же шарманкою на спине, — и все для того, чтобы получить медный грош, а иногда и «надлежащее распеканье» от дворника, присланного каким-нибудь регистратором, вернувшимся из департамента и после сытного обеда расположившимся лихо всхрапнуть. Часто шарманка его кормит целое семейство, и тогда можете себе представить, сколько ужасных чувств волнуют горемыку при каждом тщетном покушении расстрогать большею частью несострадательную к нему публику. Из всех ремесел, из всех возможных способов, употребляемых народом для добывания хлеба, самое жалкое, самое неопределенное есть ремесло шарманщика».

Русские шарманщики — объект особенно пристального авторского внимания. Ходя за ними по Петербургу, Григорович собрал массу любопытных сведений. Впрочем, при всей серьезности намерения быть объективным аналитиком, он остается тем, кем его создала природа, — писателем-беллетристом, и явно отдает предпочтение деталям занимательным, даже анекдотическим:

«Нет ничего беспечнее русского шарманщика; он никогда не заботится о следующем дне, и если случается ему перехватить кое-какие день-

жонки, обеспечивающие его на несколько дней, он не замедлит пригласить товарищей в ближний кафе-ресторан, где за сходную цену можно получить пиво, селедку и чай, подаваемый в помадных банках. Как неаполитанский лазарони, он не будет работать, если денег, добытых утром, достаточно на вечер; наштававшись досыта, наш виртуоз возвращается домой и, если усталость не клонит его на жиденский тюфяк, служащий ему постелью, он предается мирным занятиям, сродным мягкой его душе: слушает, как один из его товарищей, грамотей труппы, читает добытые на толкучке брошюры. Его в особенности восхищают книги: «Жизнь некоего Аввакумовского Скитника, в брынских лесах жительствовавшего, и курьезный разговор души его при переезде через реку Стикс»; «Анекдоты Балакирева»; «Похождения Ваньки Каина со всеми его сысками, розысками и сумасбродною свадьбою»; «История о храбром рыцаре Францыле Венцыане и о прекрасной королеве Ренцывене»; «Козел-бунтовщик, или Машина свадьба» — сочинение удивительное, в эпиграф которому приложено: «Все сочинения теперь в пыли, а это только что взято из были»; «Кандрашка Булавин», «Вред от пьянства» — книги, в особенности последняя, чрезвычайно назидательные, но приносящие как читателям, так и слушателям мало существенной пользы».

В конце очерка идет «типическая» петербургская сценка с участием шарманщика, где художественный вымысел, естественный для писателя, неожиданно откровенно проникает в документальный по замыслу текст, оживляя его и помогая автору завершить произведение свежей нотой.

Произведения, публиковавшиеся в «Физиологии Петербурга», а затем в «Петербургском сборнике» (1846), были весьма разнородны, но интересно, что подобное проникновение исподволь (вопреки теории) вымышленного в документальное, художественного в «научное» наблюдается в них регулярно.

Натуральная школа существенно обогатила творческую технику русской прозы. Благодаря ее деятельности был резко расширен круг героев и тем художественной литературы. При этом произведения ее авторов часто вызвали новое, поражающее читателей-современников ощущение жизненной подлинности происходящего, того, что так где-то было на самом деле (романтическое искусство к этому не стремилось и не скрывало условно-художественного, вымышленного характера изображаемого). Все подобное обусловило впечатляющий, хотя и недолгий успех натуральной школы.

Дмитрий Васильевич Григорович (1822 — 1900) родился в Симбирске, был сыном малороссийского помещика и француженки, учился в главном инженерном училище в Петербурге (был однокашником Ф.М. Достоевского), посещал уроки в Академии художеств, где сблизился

зился с Т.Г. Шевченко, в 1840 г. покинул училище, «не сделав фронта» на улице великому князю Михаилу, впоследствии сосредоточился на литературных занятиях.

От «физиологических очерков» Григорович быстро ушел к творчеству в традиционных жанрах рассказа и повести («Собачка», 1845; «Деревня», 1846 и др.). Повесть Григоровича «Антон-Горемыка» (1847) принесла молодому писателю особенный успех. В ее центре крестьянин Антон. Антона и его семью сживает со свету возненавидевший его самодур-управляющий. Но Григоровичу словно мало чисто социального конфликта — героя постигает одно несчастье за другим. Он вынужден отправиться в городишко на ярмарку — продать там единственную лошадь, чтобы заплатить подушные (иначе управляющий грозил не в очередь забрать его в солдаты). Описание путешествия в город и ярмарочной атмосферы уснащено массой колоритных «натуральных» подробностей, заметно автономных от сюжета. На ярмарке лошадь украли, и обезумевший от горя Антон в конце концов ночью пешком добирается в свою деревню, понимая, что он и его семья теперь пропадут. Но тут социальный сюжет вдруг претерпевает под пером автора авантюрно-приключенческий поворот. Антон случайно встретил местную старуху-побирушку, про которую ходил несуразный слух, что она втайне богата. Он кинулся к ней в ночи с мольбой о деньгах.

«—Христос с тобой... ой... да это... ты, родной... — отнекивается хитрая старуха. — Антон Прохорыч... какие у меня деньги!.. Христос с тобой!..

« — У тебя есть!.. Все сказывают! — прибавил он.

— Что с тобой делать, — завопила старуха, — вишь ты какой странный... аль руку на себя поднять хочешь, что ли, прости господи! — деньги... у меня в березничке... в кубышке... зарыты...

— Веди туда!.. — крикнул мужик, — веди!.. скорее... Старуха оправилась, поспешно подняла клюку; он уцепился ей за полу, и оба быстрыми шагами пустились по дороге к роще.

Пока еще тянулся проселок, они шли ходко, но как только старуха свернула на пашню, Антон начал уже с трудом поспевать за ней; ночь стала опять черна, и дождь, ослабевший было на время, полил вдруг с такой силой, что он едва мог различать черты своей спутницы. Глинистая почва пашни прилипала к их ногам тяжелыми комками и еще более затрудняла путь; время от времени они останавливались перевести дух. Наконец старуха свела его в глубокую межу, на дне которой бежал, журча и клубясь, дождевой сток; с обеих сторон поднимались черные, головастые дуплы ветел; местами тянулись сплошной стеною высокие кустарники; кое-где белый ствол березы выглядывал из-за них как привидение, протягивая вперед свои угловатые худощавые ветви. Дорога час от часу становилась

затруднительнее; ноги поминутно встречали камни или скользили в тине; иногда целые груды сучьев, сломанных ветром, заслоняли межу».

Как видим, богатство конкретных деталей по-прежнему впечатляет. Автор не забывает и тяжелые комки глины на пашне, и то, как клубится вода в потоке, и на что похожи ночью деревья и пр. Все подмечается и описывается внимательно и зорко. Далее действие перемещается в овраг, обстановка которого воссоздается писателем с той же наблюдательностью:

«— Ой, погоди, касатик, дай вздохнуть... надыть еще в овраг спуститься,—сказала старуха.

Антон молча остановился. Немного погодя они, в самом деле, начали спускаться по крутому каменистому скату в овраг. Очутившись на дне, Антон поднял глаза вверх; окраины пропасти вырезывались так высоко на небе, что едва можно было различить их очертание. Несколько раз Антону приводилось проползать под стволами деревьев, опрокинутыми там и сям поперек пропасти, загроможденной повсюду камнями; старуха, по-видимому, хорошо знала дорогу; она ни разу не оступилась, не споткнулась, несмотря на то, что шла бодрее прежнего и уже не упиралась более своею клюкою. Затесавшись, наконец, вместе с Антоном в густую чащу кустарников, из которой выход казался невероятным, она неожиданно остановилась, рванулась вперед и закричала хриплым своим голосом:

— Ребятушки! сюда, родимые!..

Одуматься не успел Антон, как уже почувствовал себя в руках двух дюжих молодцов».

Старуха оказалась наводчицей разбойников. Впрочем, она привела Антона отнюдь не на смерть неминуемую: одним из разбойников был, как выясняется, его брат, бежавший от солдатчины. Спасение, казалось бы, забрезжило — разбойники щедро наделяют Антона деньгами, но вскоре, отправившись с ним в кабак, еще в одной колоритной сцене (выписанной с массой «натуральных» подробностей) они узнаны и арестованы. В итоге Антона отправляют, закованного в кандалы, в город вместе с членами шайки.

«Разбойничьи» мотивы в русской литературе имели свою традицию — в прозе им отдали дань самые разные авторы от В.Т. Нарезного до А.Ф. Вельтмана и даже А.С. Пушкина («Дубровский»). Однако в данном случае сей мотив является неожиданно и вряд ли вполне органично, поскольку провоцирует автора на почти фарсовое решение трагического «обличительного» сюжета. Горемыку (которому по всем признакам предстояло погибнуть, раздавленному крепостным правом) в конце концов губит не бесчеловечная социальная действительность, не разворачивавшиеся на протяжении всей повести козни злодея-управляющего, а слу-

чайная чисто уголовная ситуация, сочиненная прихотливым воображением Григоровича-беллетриста. Начав писать «натуральный» сюжет и далеко в нем продвинувшись, автор соскальзывает в «легкий жанр», беллетристику.

Нечто похожее можно встретить в произведениях И.И. Панаева. Там, напротив, к игривой легкожанровой беллетристике довольно искусственно приплетаются социально-обличительные мотивы.

Иван Иванович Панаев (1812 — 1862) родился в дворянской семье, близкой к миру литературы (был внучатым племянником Г.Р. Державина), закончил Благородный пансион при Петербургском университете, служил в редакции «Журнала Министерства народного просвещения», с 1847 г. совместно с Н.А. Некрасовым взял в аренду журнал «Современник», став затем его официальным редактором.

В 1830-е годы Панаев много сил отдает сочинению «светских повестей» («Спальня светской женщины», «Она будет счастлива», «Сумерки у камина» и др.), в сюжетах которых фигурируют обычные мотивы этого рода литературы — быт, составленный изощренными развлечениями, противостояние поэта и светской черни, интриги, губящие живые естественные человеческие порывы и искренние чувства и т. п. В начале 40-х годов он создает повести «Онагр» (1841) и «Актеон» (1842). Экзотическое название первой повести обусловлено тем, что, как иронически пишет Панаев, кроме светских львов бывают еще онагры — «царьки среднего общества». В духе «светских повестей» в произведении подробно живописаны многочисленные легкомысленные увеселения онагра Петра Александрыча. В конце концов он со все тем же легкомыслием женится на Оле, дочери полковника, причем против ее воли (она выходит замуж по приказу отца). В следующей повести «Актеон» он едет с женой в деревню. Тут автор вдруг начинает во всех подробностях «натурально» обрисовывать деревенский быт и характерные для него коллизии, а также нравы помещичьего дворянства, явно стремясь подобной экзотикой впечатлить читателя. Название второй повести выясняется из следующего: «Он стал пить вместо ликера — травник и ерофеич; кушал после обеда вместо желе и фруктов — оладьи, блины, ватрушки и драчену; перестал носить черепаховый лорнет на ниточке; отрастил себе брюшко... несколько отека в лице... (...)»

Все это делало его удивительно похожим на жучка, называющегося *актеоном*...»

В «светские» сюжеты Панаевым привносятся, в духе времени, мотивы социального неравенства и семейного неравенства женщины (в соответствии с обычным развитием сюжетов о женской эмансипации жена Онагра, выйдя за него, тут же начинает чахнуть, однако в деревне встре-

чает домашнего учителя, свою старую петербургскую романтическую привязанность, и в округе расползаются слухи об их связи — но он уезжает в Италию, а она умирает). Обличительные нотки, однако, действительно выглядят несколько вымученными при внимательном наблюдении линии Онагра — Актеона, являющего собой образ совсем не злого, хотя и недалекого жизнерадостного шалопаю, волокиты и картежника, по характеру своему не способного на какие-либо домостроевские строгости или крепостнические зверства. После смерти жены приятель его разоряет, и Актеон женится «на своей горничной Агашке», оставшись помещиком пятидесяти душ.

Творчество **Якова Петровича Буткова** (1820 или 1821 — 1856), писателя-самоучки из саратовских мещан, стоит особняком в натуральной школе. В кругу авторов школы (почти поголовно образованных дворян) Бутков чувствовал себя стесненно (много ближе других его знал Достоевский).

Двухтомник его очерков «**Петербургские вершины**» (1845 — 1846) продолжил развитие русских «физиологий». Под вершинами название подразумевает чердаки и мансарды, где ютилась пресимущественно интеллигентная беднота — студенты, начинающие художники, чиновники низших классов и т. п. Белинский в рецензии на «Петербургские вершины» совершенно справедливо отметил сильное влияние на Буткова Гоголя, утверждая, что герои очерков «Порядочный человек», «Ленточка», «Сто рублей» — «сколки с Акакия Акакиевича»¹.

Весьма интересно преломилось гоголевское влияние в повести «**Невский проспект, или путешествия Нестора Залетаева**» (1848). Герой — мелкий чиновник:

«С глубоким смирением вступил Залетаев в залу дворянского собрания. Он даже оробел, съезжился и отчасти поглупел, очутившись в первый раз на своем веку в таком знатном и благополучном месте. Бросив вокруг себя торопливый взгляд, он не мог открыть ни одного темного уголка, в котором прилично бы ему было поместить интересные особенности своей фигуры; синий фрак с беспощадно сияющими пуговицами, черные перчатки, восстановленные с большим искусством, шляпенку весьма преклонных лет и прочие предметы, бесспорно имеющие неоценимое достоинство в археологическом отношении».

Дав повести «гоголевское» название, автор откровенно подражает также ироническому слогу Н.В. Гоголя, делая это, впрочем, весьма тонко. По сути перед нами мастерская стилизация с заявкой на литературное соперничество, рассчитанная на то, чтобы быть замеченной и эстетически осмысленной читателем.

¹ Белинский В.Г. Собр. соч. Т. 8. С. 461.

В собрании героем была неожиданно выиграна в лотерею «карета на горизонтальных рессорах, работы мастера Иоахима, ценою в тысячу двести рублей серебром».

«Громадная изящная карета засверкала перед глазами Залетаева и ослепила их на минуту. <...>

А между тем вокруг него вырастала толпа людей весьма любознательных и светских. Сотня ясновидящих лорнетов была направлена на него отовсюду. Его наблюдали со всевозможных точек зрения, как человека, не следующего в одежде своей законам суетной моды; как... особу, которая в таком прекрасном экипаже, без сомнения, выедет на хорошую дорогу...».

Наняв кучера, Залетаев начинает разезжать по столице:

«Скоро слухи о таинственной карете, путешествующей по столичному городу Санкт-Петербургу, стал распространяться всюду».

Перед нами опять, как и случае с соллогубовским тарантасом, легко опознаваемый парафразис брички Чичикова и его загадочных поездок за мертвыми душами. По-гоголевски, задним числом, как это сделано в «Мертвых душах» с Чичиковым, в конце концов расшифровывается и загадочная личность героя:

«А никто, между тем, и не догадывался, что дело началось таким образом.

В былое время появился в Петербурге новый жилец, а у коломенского обывателя Филиппа Залетаева десятый сын и дармоед Нестор Филиппович Залетаев».

Однако читателю Буткова постепенно становится ясно, что путешествия Нестора Залетаева в его роскошной карете бесцельны. Парадоксальный сюжет замкнулся на себе самом. «Маленький человек», никем не замечаемый разночинец привлёк к себе внимание, озадачил публику, заставил ее гадать, не граф ли он Монте-Кристо или кто-то в этом роде, — вот и все. Автор стилизовал гоголевский слог, по-своему распорядился гоголевской сюжетной канвой, но не сумел найти какой-либо внятной значимой идеи, направляющей события и ситуации. Компенсируя ее отсутствие, Бутков еще раз прибегает к тому, в чем он как писатель силен: к окрашенному иронией литературно стилизованному («под Гоголя») колоритному повествованию, уснащаемому конкретными бытовыми деталями. Он вдруг вводит в повесть вторую линию — историю нанявшегося к Залетаеву московского купеческого сына Вокула Сергеича.

Приятели-шулера «изменнически» разорили молодца. Однако однажды «торгующее юношество» рассказало ему о Петербурге, «да тут же и составили, в злосчастную для себя минуту, партию в горку, и горка благополучно перешла в его руки.

Когда привалило к нему такое неожиданное счастье, он решил воспользоваться им благоразумно, не сходитьсь с изменниками, а махнуть в Петербург — да и за дело, да и губернатором куда-нибудь... Предположив себе этот план, он взял место в дилижансе, купил татарскую ермолку для какого-то фасона, да еще купил пару пистолетов четырехствольных на случай встречи с разбойниками, да по совету Мегмета-татарина купил кусочек мыла крымского, которого будто бы во всем свете нет, кроме Москвы, да купил кинжал черкесский настоящий и пару саек московских, да в книжную лавку зашел и купил нечто в пищу для души, полный адрес-календарь на какой-то год и «Полный всеобщий стряпчий», да еще хотел купить шубу енотовую для прикрытия тела своего от зимних непогод...

Подражание гоголевской сложной фразе, ее иронической интонации, ее смысловым парадоксам, ее характерным синтаксическим повторам, вкраплениям устно-разговорных оборотов здесь вполне наглядно.

Приключения этого легкомысленного героя также не разрешаются чем-либо конкретным, хотя рассказано о них таким насыщенным словесно упоминаемыми бытовыми деталями богатым и картинным слогом, слогом, исполненным своеобразия (мастерское употребление «да» в значении «и», обратный порядок слов и т. п.). Повествование возвращается к Нестору Залетаеву, с которым писатель в итоге прощается следующим образом: Залетаев оставляет однажды карету кучеру в виде платы за его труды, выходит из нее и растворяется в толпе... Можно лишь сделать вывод, что автор так и не сумел вполне совладать с собственным материалом.

Натуральная школа просуществовала как цельное явление недолго. Смерть В.Г. Белинского, ее вождя и теоретика, в середине 1848 г. была началом ее конца. Незадолго до своей смерти от туберкулеза Белинский в резкой форме идейно размежевался с Гоголем, воззрения которого эволюционировали от внутренне близкого Белинскому безысходного социального критицизма в сторону экзальтированной религиозности и примирения с русским общественным устройством. Новые взгляды Гоголя выразили в 1847 г. «**Выбранные места из переписки с друзьями**», а также, предположительно судя по уцелевшим фрагментам, второй том «Мертвых душ» Гоголя (уничтоженный автором), кроме того, писавшиеся на протяжении второй половины 40-х годов «**Размышления о Божественной Литургии**» и в известной мере «**Авторская исповедь**» — опубликована посмертно в 1855 г.

Смерть постигла Гоголя, творческого вдохновителя натуральной школы, в 1852 г., когда сама школа уже давно распалась. Бывших ее деятелей объединял теперь как авторов журнал «Современник», но это было объединение на более широкой основе, чем ригористическая программа Белинского. Уже никто не вспоминал, что художественный вымы-

сел — якобы риторический «обман читателей», и не пытался ограничивать себя в творчестве списанными с живой действительности единичными фактами. Напротив, на собственной практике прошедшие искушение «физиологиями» авторы убедились в плодотворности обобщения жизненных фактов на основе творческой фантазии, в огромных изобразительных возможностях, которые дает их типизация, позволяющая открыть в происходящем, в общественной реальности глубокий философский смысл.

В историко-литературном плане натуральная школа оказалась первым витком тенденций к *натурализму* в русской литературе XIX в. Второй виток этих тенденций (сочетающихся с тенденциями к реализму) будет наблюдаться в творчестве так называемых «шестидесятников» (А.И. Левитов, Н.Г. Помяловский, В.А. Слепцов, Г.И. Успенский, Н.В. Успенский и др.; теоретики — Н.А. Добролюбов, Н.Г. Чернышевский, Д.И. Писарев и др.). Третий виток, когда наконец появился и сам термин «натурализм», представлен в 1880 — 90-е годы именами П.Д. Боборыкина, В.А. Гиляровского, В.И. Немировича-Данченко, И.Н. Потапенко и др. (основной теоретик — сам П.Д. Боборыкин). Программные тезисы и излюбленные жанры этих направлений варьировались, но неизменным оставался культ «подлинного», с протокольной точностью описанного факта, документа, претензии на историко-социологическую научность и научную доказательность и тому подобные черты.

Взаимоотношения натурализма с *реализмом* — особая сложная тема. Реализм полноценно использует возможности художественной условности, «условной неправды» искусства¹. Реализм привлекает к творчеству художественный вымысел, все богатство фантазии, обобщает единичные факты в придуманных писателями сюжетах во имя их типизации и содержит еще ряд черт, которые обычно на уровне теории отрицаются натуралистами (иной вопрос, что на практике натуралисты редко выдерживают тезисы собственных программ).

Художественная условность может проявлять себя по-разному. Она обычно последовательно камуфлируется в классическом реализме, но может быть и демонстративной — причем не у одних только модернистов. «Война и мир» Л.Н. Толстого являет образцовый пример условности первого рода. На противоположном полюсе стоит другое знаменитое художественно-историческое произведение — «История одного города» Салтыкова-Щедрина. Напомним, что при всей образной гротесковости

¹ Говоря словами А.А. Потебни, «Во всяком искусстве есть своя условная неправда (курсив наш. — Ю.М.), которая... составляет природу этого искусства и, стало быть, с другой точки, есть высшая правда» (Потебня А.А. Из записок по русской грамматике. М., 1977. Т. IV. С. 139).

оно тоже отличается поразительной конкретностью своих жизненных аллюзий¹. Между полюсами располагается все множество реальных личных стилей художников, в той или иной мере тяготеющих к тому или к другому. Наш серебряный век дал образцы показательных исканий именно в сфере художественной условности.

Натурализм всегда представляет собой своеобразный «бунт» против художественной условности. Однако он, действительно, в практике творчества не выдерживает собственных программ и тезисов манифестов — содержащих обычно призывы прекратить «обман читателей» и ничего больше не выдумывать, не фантазировать, «научно достоверно», «точно» описывать «сырую» повседневную реальность и т.п. Писатель, претендующий на «научную достоверность», в рамках словесно-художественного текста вместо научного доказательства как такового создает нечто совершенно иное, но для автора-писателя глубоко органичное — *образ* такого доказательства, а вместо научной концепции — *образ* таковой. Это принципиальное отличие писателя от ученого-исследователя не всегда осознается, но оно весьма важно для решения многих проблем художественной семантики.

Тем не менее, парадоксальный «бунт» натуралистически настроенных писателей против литературы регулярно возобновляется в ее истории. Один из последних его примеров — 20-е годы XX в., лефовская теория «литературы факта» и ее «практические» отголоски во многих тогдашних произведениях.

Натуральная школа 1840-х годов субъективно переосмысливала и интерпретировала некоторые особенности творчества крупнейшего современного ей писателя-реалиста Н.В. Гоголя в близком себе духе (Гоголь, в отличие от своих последователей, никогда не пытался ломать себя самого и не ограничивал, как пытались делать они, пределы художественного вымысла, не культивировал по-очерковому единичные факты реальной повседневности).

Через натуральную школу в молодости прошли крупнейшие русские писатели-реалисты, многое взяв от сильных сторон ее творческой методики. Контакты с ней классиков русской прозы и поэзии А.И. Герцена, И.С. Тургенева, Н.А. Некрасова, И.А. Гончарова, Ф.М. Достоевского заметно отразились на их палитре.

Творчество всех писателей, реально участвовавших в натуральной школе 40-х годов, то есть связанных с ней генетически, обязанных ей как особому «гоголевскому» направлению в литературе многими присущими их произведениям — и не только ранним! — интонациями

¹ См., напр.: Николаев Д. Сатира Щедрина и реалистический гротеск. М., 1977.

А.И. Герцен, И.А. Гончаров, Д.В. Григорович, Ф.М. Достоевский, Н.А. Некрасов, И.С. Тургенев и др.), закономерно следует изучать в рамках курса истории литературы второй трети XIX в. В их авторских стилях, в их словесно-художественных текстах различных периодов обнаруживаются многообразные черты, свидетельствующие, что наиболее плодотворные творческие принципы натуральной школы, выработанные ею приемы с успехом продолжали ими использоваться в дальнейшей работе, что их внутренняя связь со школой осталась неразрывной и, как итог, такую неразрывную связь необходимо учитывать при анализе. Но натуральная школа стилистически повлияла и на целый ряд не соприкасавшихся с ней непосредственно, не участвовавших в ней организационно писателей, время юности которых пало на 40-е годы. Усвоив на заре творческой деятельности, когда они формировались как художники, некоторые черты ее литературной «техники» (воспринимавшейся молодежью как авторитетная «норма»), они впоследствии не раз показывали читателю, что по-прежнему владеют этой «техникой», применяя ее для тех или иных конкретных творческих целей. Отзвуки принципов натуральной школы улавливаются в документально-очерковой манере «Севастопольских рассказов» Л.Н. Толстого, в его поразительно раннем обращении к автобиографической (то есть по-очерковому документальной в своей основе) прозе и даже в уникальной для романистики тяге к своего рода «научно-исследовательскому» историзму в «Войне и мире». В духе жанра «физиологических очерков» начинается творчество А.Ф. Писемского (очерки «Плотничья артель», «Питерщик» и др.). Аналогичным образом приходится сказать о литературном дебюте М.Е. Салтыкова-Щедрина (например, «Губернских очерках»). Подобные факты побуждают по объективным функционально-стилистическим мотивам также рассматривать творчество названных авторов в рамках литературы второй трети XIX в. даже тогда, когда оно на позднем этапе далеко выплескивается за их пределы (как это, например, с Л.Н. Толстым). Отрывать их от данного периода значило бы разрывать реальные связи творческой преемственности, позволяющие как раз многое понять и в творческой индивидуальности названных писателей, и в конкретном направлении их внутренней эволюции. (Последнее несколько не мешает возобновлять разговор, например, о творчестве того же Л.Н. Толстого в другой связи в рамках курса русской литературы последней трети XIX в. и даже в рамках курса русской литературы начала XX в. — напротив, именно так, по нашему мнению, дидактически наиболее целесообразно поступать.)

ВЫСОКАЯ КЛАССИКА

АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ ГЕРЦЕН (1812—1870)

Александр Иванович Герцен — внебрачный сын немки и дворянина Яковлева (фамилия придумана отцом); родители с младенцем Александром на руках пережили пожар захваченной Наполеоном Москвы; Герцен учился на физико-математическом факультете Московского университета; за участие в студенческих свободолобивых кружках переводился по службе («высылался») в Пермь, Вятку и Владимир, позднее в Новгород; в 1847 г. выехал с семьей на Запад и стал эмигрантом; после гибели в кораблекрушении сына и своей матери, а затем смерти жены Натальи возглавил совместно с поэтом **Николаем Платоновичем Огаревым** (1813—1877) действия революционной русской эмиграции в Лондоне, потом в Женеве; крупнейший русский практический деятель и теоретик домарксистского социализма.

В СССР была создана огромная исследовательская литература о Герцене. Однако она была почти всецело спроецирована на тему его революционности. *Литературное мастерство* Герцена-писателя исследовалось несравненно менее внимательно. Между тем это автор весьма огромного и оригинального писательского таланта.

В юношеские годы он пробовал себя в стихах, но неудачно. Несколько романтических повестей, написанных в конце 1830-х годов («Легенда», «Елена» и др.), также представляют из себя творчески незрелую пробу пера. Первая публикация Герцена — очерк «Гофман» (1836). Но первое опубликованное художественное произведение — повесть «**Записки одного молодого человека**» (1840 — 1841). Характерен *автобиографизм* повести: в подтексте это произведение о себе, собственной душе. Опора на лично реально пережитое явно облегчала Герцену творчество и в будущем: ему трудно давался художественный вымысел, сюжеты его

немногочисленных повестей и единственного романа негибки. Обычно Герцен, собственно говоря, умело уклоняется от сюжета как такового. По сути, для него характерен не сюжет, а та или иная его имитация.

Так, повесть «Доктор Крупов» (1846) стилизована под исследование по психиатрии и даже имеет мистифицирующий подзаголовок «О душевных болезнях вообще и об эпидемическом развитии оных в особенности. Сочинение доктора Крупова» (здесь вымышленный доктор, персонаж нескольких произведений Герцена, доказывает, что люди в массе своей психически больны, ибо весь строй их жизни нелеп, а «официальные, патентованные сумасшедшие в сущности не глупее и не поврежденнее всех остальных, но только самобытнее, сосредоточеннее, независимее, оригинальнее, даже, можно сказать, гениальнее тех»), — иллюстрируя последнее многолетними наблюдениями больного Левки, который «глуп на свой собственный салтык — а другие повально глупы»). Повесть «Сорока-воровка» (1846) излагает реальную историю из жизни крепостной актрисы Анеты, женщины огромного таланта, которая подвергалась грубым домогательствам со стороны помещика и в виде протеста завела оскорбительный для него «роман» (эту историю Герцен узнал от актера М.С. Щепкина). Наконец, в романе «Кто виноват?» (1846) уже современная критика справедливо увидела «собственно не роман, а ряд биографий, мастерски написанных и ловко связанных внешним образом в одно целое...»¹.

Интересно, что данное суждение принадлежит В.Г. Белинскому, который был личным другом Герцена, относясь к нему с максимальной симпатией. В устах Белинского цитированное — констатация стилевой особенности произведений Герцена, а не какой-либо упрек. Одним из первых он понял, что Герцен не прозаик-беллетрист по призванию, а человек творческого дарования *особого склада*:

«Видеть в авторе «Кто виноват?» необыкновенного художника — значит вовсе не понимать его таланта. Правда, он обладает замечательную способностью верно передавать явления действительности, очерки его определенны и резки, картины его яркие и сразу бросаются в глаза. Но даже и эти самые качества доказывают, что главная сила его не в творчестве, не в художественности, а в мысли, глубоко прочувствованной, вполне сознанной и развитой. Могущество этой мысли — главная сила его таланта; художественная манера схватывать верно явления действительности — второстепенная, вспомогательная сила его таланта. Отнимите у него первую, — вторая окажется слишком несостоятельной для самобытной деятельности. Подобный талант не что-нибудь особенное,

П

¹ Белинский В.Г. Собр. соч. М., 1982. Т. 8. С. 378.

исключительное, случайное. Нет, такие таланты так же естественны, как и таланты чисто художественные. Их деятельность образует особенную сферу искусства, в которой фантазия является на втором месте, а ум — на первом. На это различие мало обращают внимания, и оттого в теории искусства выходит страшная путаница»¹.

Белинскому явно казалось, что его друг Герцен — идеальное природное воплощение того типа автора-литератора, который ему хотелось взрастить в натуральной школе. Зорко уловив само резкое своеобразие его таланта, он счел главными в нем опору на реальный жизненный факт, *научно-познавательное и художественно-публицистическое* начала («передача явлений действительности, «могущество мысли», «ум на первом месте»). Для этого Герцен давал основания своими многочисленными статьями из циклов «Дилетантизм в науке» (1843), «Письма об изучении природы» (1845—1846) и др. Однако другие внимательные аналитики отмечали как главное в таланте Герцена нечто совершенно иное.

Так, Ф. М. Достоевский писал о Герцене, «что он был, всегда и везде, — *поэт по преимуществу*»: «Поэт берет в нем верх везде и во всем, во всей его деятельности. Агитатор — поэт, политический деятель — поэт, социалист — поэт, философ — в высшей степени поэт!»². Поскольку Достоевский совершенно не знал Герцена как стихотворца, понимать его приходится в том широком смысле, который давали понятию «поэзия», начиная со времен античности, риторика и эстетика. В риториках проза и поэзия разделялись вовсе не по формальному признаку (отсутствие или наличие стиховой «конструкции»). Эти две автономные сферы выделялись на основе *семантических* критериев. Современник классических риторик Гегель писал, что существует «прозаическое содержание» и «поэтическое содержание», и что есть немало *стихотворных* произведений, относящихся к прозе, а не к поэзии (в силу своей рассудочности, логической, а не ассоциативной выстроенности): «Мы распознаем у них (Вергилия, Горация. — Ю.М.) прозаическое содержание, только облеченное внешними украшениями»; «проза, изложенная стихами, это еще не поэзия, а только стихи»³. В. К. Тредиаковский на несколько десятилетий раньше рассуждал в статье «Мнение о начале поэзии и стихов вообще»: «Итак, нет сомнения, что иное есть Поэзия, а иное совсем Стихосложение», — подчеркивая, что можно писать прозой и быть поэтом, как «Иоанн Барклай в своей Аргениде, и Фенелон в Телемаке»; а вот Лукан, пле-

¹ Белинский В.Г. Собр. соч. М., 1982. Т. 8. С. 374.

² Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1986. Т. XXIX (1). С. 113.

³ Гегель Г. В. Ф. Эстетика. М., 1971. Т. III. С. 393, 394.

мянник Сенеки, «в описании Фарсалической брани» предстает не как поэт — «даром что он пел стихами»¹. Много позже, в относительно близкие к нам времена в XX в. (не без воздействия литературоведческой формальной школы) этот подход к разделению прозы и поэзии был основательно забыт, но он был широко распространен со времен античности вплоть до начала XX столетия. В риторике существовало даже характерное понятие «стихотворной прозы» (впрочем, к произведениям Герцена это понятие по смыслу своему неприменимо).

Сам Герцен не оставил применительно к себе определенных оценок в духе антитезы «поэзия — проза». В письме Т.Н. Грановскому от 9 июля 1844 г. он утверждает в порядке самооценки, что его натура «более деятельная, нежели созерцательная» и что в нем нет «глубокого и всегдашнего *раздумья* поэтических натур»². Однако тут Герцен ведет речь всего лишь о том, что он по натуре более практический действитель (будущий революционный организатор), чем кабинетный сочинитель. Зато о натурфилософских сочинениях И. В. Гете, внутренне близких его собственным «Письмам об изучении природы», Герцен отозвался весьма определенно: «Поэт не потерялся в натуралисте, его наука точно так же поэзия жизни, реализма, с таким же пантеистическим характером и с тою же глубиною»³. Напомним, кстати сходный момент: В. Гумбольдт считал, что прозаическая повесть Гете «Страдания юного Вертера» не в меньшей мере поэзия, чем его стихи.

Автор одной из лучших книг о Герцене Алексей Веселовский (брат академика А. Н. Веселовского) писал: «То, после опыта с «Записками молодого человека», он признает, что «повесть не его удел», что он «должен отказаться от повестей», что «сцены выйдут хороши, но все не имеет выдержанности», — то считает одним из непреодолимых своих недостатков склонность «беспрестанно сворачивать с дороги», и называет «вводные места своим счастьем и несчастьем...»⁴. Перечисленное Веселовским у Герцена никак не напоминает о ходе мысли ученого или научного публициста, но очень похоже на особенности лирического творчества.

Достоевский же со свойственной ему проницательностью сказал о Герцене и такое: «Рефлексия, способность сделать из самого глубокого своего чувства объект, поставить его перед собою, поклониться ему и сейчас же, пожалуй, и насмеяться над ним, была в нем развита в высшей

¹ Цит. по изд.: Тредиаковский В.К. Сочинения Тредьяковского в трех томах. СПб., 1849. Т. I. С.182, 184.

² Герцен А.И. Собр. соч.: В 9 т. М., 1958, Т. 9. С. 319.

³ Герцен А.И. Собр. соч. Т. 9. С. 207.

⁴ Веселовский Алексей. Герцен-писатель. М., 1909. С. 42.

степени»¹. Данные слова также заставляют вспомнить особенности творческой самососредоточенности лирического поэта.

Разумеется, герценовские статьи, «Доктор Крупов», «Былое и думы» и т. д. в жанровом смысле имеют мало общего с поэтическими произведениями. Речь о природе заложенных особенностях творческой личности, как раз обусловивших положение автора заведомо вне устоявшейся системы жанров. Много позже, в серебряный век Вяч. Иванов будет понимать таких авторов, как «художников, не нашедших себе места в художествах»². Казалось бы, «художник, не нашедший себе места в художествах», — фигура, которая заслуживает жалости. Переводя на язык понятий, это художник, в силу внутренних причин неспособный творить в сложившейся системе жанров и художественных условностей, присущих избранному роду искусства (т. е., например, не умеющий выдержать принципы сюжетосложения и сюжетные «пропорции», принципы композиции и архитектоники, нагромождающий образ на образ вместо приведения их в стройную систему, вообще нарушающий устоявшиеся вкус и меру). Однако в подобных творческих чертах серебряный век видел отражение семантически важных попыток *художественного синтеза*. Иванов, между прочим, пишет: «Таким был не кто иной, как великий Ницше: философ — не философ, поэт — не поэт, музыкант без музыки и основатель религии без религии... (...) Это — люди, приход которых возвещал у нас Тютчев, к ним обращается он со словами — «есть целый мир в душе твоей таинственно волшебных дум», — и с советом: «лишь жить в самом себе умей». Пустынники с волшебным миром в душе, счастливее всего живут эти антиномические существа под знаком безмолвия, тютчевского *Silentium*'а — «взрывая, возмутишь ключи, питался ими и молчи, — внимай их пенью и молчи».

Поэтому все, что они нам возвещают, есть лишь отрывочное и случайное, о чем они ненароком проговариваются»³.

Синтез прозы и поэзии может проявляться весьма многообразно. «Прозаизация» сюжетной поэмы, сохраняющей стиховую фактуру, о которой говорилось выше, — один из вариантов этого явления. В творчестве Герцена синтез прозы и поэзии представлен противоположным образом. Натурфилософские труды Гете, по мнению самого Герцена, такая же поэзия, как его стихи. В них, по его словам, «каждое слово» отличается «художественным глубокомыслием»⁴. Это можно отнести ко многим тео-

¹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1980, Т. XXI. С. 9.

² Иванов Вяч. Борозды и межи. М., 1916. С. 334—336.

³ Там же С. 336—337.

⁴ Герцен А.И. Собр. соч. Т. 2. С. 143.

ретическим трудам самого Герцена. Например, вот характерное место из цикла «Капризы и раздумье»:

«Жизнь лиц, печально прошедших перед нашими глазами, была жизнь одностороннего сердца, жизнь личных преданностей, исключительной нежности. Небосклон ее тесен; нам в нем неловко дышать, человек требует больше; комнатный воздух для него нездоров. Мы чувствуем себя чужими между этими людьми и личностями, друг в друге живущими, сосредоточенными на себе и довлеющими друг другу во имя своих личностей... Мир, в котором они жили,— мир случайности. Частная жизнь, не знающая ничего за порогом своего дома, как бы она ни устроилась, бедна; она похожа на обработанный сад, благоухающий цветами, вычищенный и прибранный. Сад этот может долго утешать хозяев, особенно если забор его перестанет колоть их глаза; но случись ураган — он вырвет деревья с корнями, затопит цветы, и сад будет хуже всякого дикого места. Таким хрупким счастьем человек не может быть счастлив; ему надобен бесконечный океан, который волнуется ураганами, но чрез несколько мгновений бывает гладок и светел, как прежде. Судьба всего исключительно личного, не выступающего из себя, незавидна...»¹.

Здесь опять налицо лирическая рефлексия, органичная для Герцена «способность сделать из самого глубокого своего чувства объект». Причем проявляет она себя не в лирическом стихотворении, а в статье — в произведении, казалось бы, совсем «не того» жанра.

Проза Герцена откровенно нарушает и естественные для повести и романа пропорции: «Многочисленные отступления ради биографии действующих лиц, превращающиеся часто в целые главы (прием, надолго удержавшийся у Тургенева), развитие действия, подвигающееся вследствие того уступами, с паузами и возвратами назад, — один из видов осужденных Герценом «общих мест», — могли казаться ему признаком неспособности уловить тайну стройного повествования»².

Если вернуться к мнению Белинского, что «Кто виноват?» не роман как таковой, а «ряд биографий», то в этом произведении, действительно, после исполненного иронии описания того, как в дом генерала Негрова (у которого есть прижитая со служанкой дочь Любонька) нанялся учителем молодой человек по имени Дмитрий Круциферский, следуют главы «Биография их превосходительств» и «Биография Дмитрия Яковлевича». Рассказчик довлеет всему: все описываемое подчеркнуто видится именно его глазами. Биография генерала и генеральши насквозь ироничны, причем иронические комментарии рассказчика к поступкам героев выглядят как паллиативная замена художественно-прозаического психологизма —

¹ Герцен А.И. Собр. соч. Т. 2. С. 345.

² Веселовский Алексей. Герцен-писатель. М., 1909. С. 43.

действительно, это чисто внешний прием разъяснения читателю, как ему надо понимать героев. Иронические реплики рассказчика дают знать читателю, например, что генерал — самодур, солдафон и крепостник («говорящая» фамилия дополнительно раскрывает его «плантаторскую» сущность), а его жена неестественна, неискренна, играет в романтизм и, изображая «материнство», склонна флиртовать с мальчиками. После сжато (в форме беглого пересказа событий) изложенной истории женитьбы Круциферского на Любоньке опять следует подробная биография — на этот раз Бельтова, которому предстоит, в соответствии с литературным поведенческим стереотипом «лишнего человека» (Онегин, Печорин и др.), в будущем разрушить незатейливое счастье этой молодой семьи да еще и спровоцировать физическую гибель героев (в кратко обрисованном финале, после исчезновения Бельтова из города, Любонька по воле автора вскоре смертельно заболевает, а морально раздавленный Дмитрий «молится Богу и пьет»).

Этот пропускающий повествование сквозь призму своего окрашенного иронией мировосприятия, то деловито немногословный, то словоохотливый и впадающий в подробности рассказчик, близкий к тому, чтобы быть необъявленным главным действующим лицом, заметно напоминает *лирического героя* произведений поэзии.

О лаконическом финале романа исследователь писал: «Сосредоточенная сжатость развязки» — «прием столь же еретический, как печальное исчезновение разбитого жизнью Печорина на Восток»¹.

Что ж, великий роман Лермонтова — проза *поэта*. Она была внутренне близка «не нашедшему себе места в художествах» Герцену, в синтетическом даровании которого помимо ряда иных присутствовал и лирический компонент. Интересно, что романы прозаиков как таковых редко его удовлетворяли. Герцен высказывался о своей нелюбви к Гончарову и Достоевскому, не сразу принял «Отцы и дети» Тургенева. У Л.Н. Толстого он ставил выше «Войны и мира» автобиографическое «Детство». Нетрудно усмотреть тут связь с особенностями его собственного творчества (именно в произведениях «про себя самого», о собственной душе и ее движениях Герцен был силен).

В «Письмах к будущему другу» он недвусмысленно заявляет о «романах»:

«Каждая эксцентрическая жизнь, к которой мы близко подходили, может дать больше отгадок и больше вопросов, чем любой герой романа, если он несуществующее лицо под чужим именем. Герои романов похожи на анатомические препараты из воска. Восковой слепок может быть выразительнее, нормальнее, *типичнее*; в нем может быть изваяно все, что

¹ Веселовский Алексей. Герцен-писатель. М., 1909. С. 44.

знал анатом, но нет *того, чего он не знал*, нет дремлющих в естественном равнодушии, но готовых проснуться ответов — ответов на такие вопросы, которые равно не приходили в голову ни прозектору, ни ваятелю. У слепка, как у статуи, все снаружи, ничего за душой, а в препарате засохла, остановилась, оцепенела сама жизнь со всеми случайностями и тайнами»¹.

Несуществующие реально герои вымышленных романских сюжетов откровенно раздражают Герцена: это восковые статуи, слепки, у которых все внешнее, вдобавок все выдуманное, внутри которых нет жизни, нет загадки. Записки, мемуары, по его мнению, напротив, запечатлевают реальную, живую «эксцентрическую жизнь», полную вопросов и тайн. Они объективно и непреходяще ценны: документальны, подлинны, в них воссоздано живое человеческое прошлое. По этой логике толстовское «Детство» действительно выше «Войны и мира».

Главное произведение Герцена-писателя «**Былое и думы**» (1852—1867) относится именно к произведениям о жизни реального человека и о событиях подлинного прошлого, былого.

Особенности жанра этого грандиозного произведения объективно вытекают из особенностей творческой личности Герцена-синтетика, о которых говорилось выше. Художественное и документально-автобиографическое начала сложным образом сосуществуют в «Былом и думах». Так, начинаются они с событий войны 1812 г., в которых поневоле приняла в Москве участие семья И.А. Яковлева вместе с сыном Александром. Поскольку Герцен был тогда младенцем, сам об этих событиях помнить не мог и знал о своем в них участии только с чужих слов; он применяет чисто писательский прием: вводит в начале книги образ своей няни и обобщенно обрисовывает некий неоднократно возникавший в детстве между собой и ею разговор:

«...— Вера Артамоновна, ну расскажите мне еще разок, как французы приходили в Москву, — говаривал я, потягиваясь на своей кровати, обшитой холстиной, чтоб я не вывалился, и завертываясь в стеганое одеяло.

— И! Что это за рассказы, уж столько раз слышали, да и почивать пора, лучше завтра пораньше встанете, — отвечала обыкновенно старушка, которой столько же хотелось повторить свой любимый рассказ, сколько мне — его слушать».

Далее начинается рассказ няни, посвященный тому, как семья Яковлева, спасаясь от бушевавшего в Москве пожара, вышла со слугами на Тверской бульвар и едва не стала жертвой пьяных французов-мародеров. Интересно, что Герцен довольно скоро в точно рассчитанном месте сменяет ее на стезе повествования и как бы начинает вспоминать далее сам

¹ Герцен А.И. Собр. соч. Т. 8. С. 143.

(разворачиваются новые события, свидетельницей которых няня не была):

«Позвольте мне сменить старушку и продолжить ее рассказ. Мой отец... встретил у Страстного монастыря эскадрон итальянской конницы, он подошел к их начальнику и рассказал ему по-итальянски, в каком положении находится семья. Итальянец... обещал переговорить с герцогом Тревизским и предварительно поставить часового в предупреждение диких сцен... С этим приказанием он отправил офицера с моим отцом. Услышав, что вся компания второй день ничего не ела, офицер повел всех в разбитую лавку; цветочный чай и леванский кофе были выброшены на пол вместе с большим количеством фиников, винных ягод, миндаля; люди наши набили себе ими карманы; в десерте недостатка не было. Часовой оказался чрезвычайно полезен: десять раз ватаги солдат придирались к несчастной кучке женщин и людей, расположившихся на кочевье в углу Тверской площади, но тотчас уходили по его приказу».

Затем отец Герцена оказался в гуще событий и даже попал в официальную историю Отечественной войны 1812 г. Им заинтересовался сам Наполеон:

«Мортье вспомнил, что он знал моего отца в Париже, и доложил Наполеону; Наполеон велел на другое утро представить его себе. В синем поношенном полуфраке с бронзовыми пуговицами, назначенном для охоты, без парика, в сапогах, несколько дней нечищенных, в черном белье и с небритой бородой, мой отец — поклонник приличий и строжайшего этикета — явился в тронную залу Кремлевского дворца по зову императора французов.

Разговор их, который я столько раз слышал, довольно верно передан в истории барона Фен и в истории Михайловского-Данилевского.

После обыкновенных фраз, отрывистых слов и лаконических отметок, которым лет тридцать пять приписывали глубокий смысл, пока не догадались, что смысл их очень часто был пошл, Наполеон разбрал Ростопчина за пожар, говорил, что это вандализм, уверял, как всегда, в своей непреодолимой любви к миру, толковал, что его война в Англии, а не в России, хвастался тем, что поставил караул к Воспитательному дому и к Успенскому собору, жаловался на Александра, говорил, что он дурно окружен, что мирные расположения его не известны императору.

Отец мой заметил, что предложить мир скорее дело победителя.

— Я сделал что мог, я посылал к Кутузову, он не вступает ни в какие переговоры и не доводит до сведения государя моих предложений. Хотят войны, не моя вина, — будет им война.

После всей этой комедии отец мой попросил у него пропуск для выезда из Москвы.

— Я пропусков не велел никому давать, зачем вы едете? чего вы боитесь? я велел открыть рынки.

Император французов в это время, кажется, забыл, что, сверх открытых рынков, не мешает иметь покрытый дом и что жизнь на Тверской площади среди неприятельских солдат не из самых приятных.

Герцен, как заправский мемуарист, реально *вспоминающий* события и ситуации, о которых он ведет рассказ, описывает даже поношенный костюм отца, отсутствие на нем парика и тому подобные конкретные детали. Разумеется, в данном случае перед нами не проявление фантастической остроты его младенческой памяти, а чисто литературные приемы, работа художественного воображения писателя с опорой на полученные во взрослом возрасте знания о городской дворянской моде того времени. Это лишнее напоминание, что «Былое и думы» — не мемуары в обычном смысле, а нечто куда более сложное по жанру.

Далее Наполеон в тексте «Былого и дум», как это и было в исторической реальности, обращается к отцу с предложением отвезти от него письмо к Александру I, причем их разговор воссоздан в форме *прямой речи*, а не дан в пересказе — словно Герцен при нем присутствовал: еще один пример синтетического (одновременно и литературно-художественного в ряде черт, и очерково-документального в своей событийной основе) характера повествования.

«Пожар достиг в эти дни страшных размеров: накалившийся воздух, непрозрачный от дыма, становился невыносим от жара, — продолжает «вспоминать» Герцен. — Наполеон был одет и ходил по комнате, озабоченный, сердитый, он начинал чувствовать, что опаленные лавры его скоро замерзнут и что тут не отделаешься такую шуткою, как в Египте. План войны был нелеп, это знали все, кроме Наполеона, Ней и Нарбон, Бертье и простые офицеры; на все возражения он отвечал каббалистическим словом: «Москва»; в Москве догадался и он».

Цитированные разделы впервые опубликованы в «Полярной звезде» в 1856 г. Двенадцать лет спустя Л.Н. Толстой в «Войне и мире» разовьет именно такое понимание сути действий Наполеона, впервые исторически прозорливо изложенное именно А.И. Герценом. «Былое и думы» как событийно достоверный источник будут использоваться Толстым и в ряде других случаев.

Как писатель Герцен многократно проявляет в отношении реально существующих людей тот глубокий художественный психологизм, который плохо удавался ему в отношении вымышленных героев. «Былое и думы» буквально поражают обилием ярчайших человеческих характеров. Митрополит Филарет, декабрист генерал М.Ф. Орлов, архитектор Витберг, Николай I, шеф жандармов Дубельт, Бакунин, Гарибальди, Маркс и многие другие исторические деятели появляются на страницах

произведения. Нередко Герцен весьма субъективен — опять же вполне по-писательски он откровенно *шаржирует* малосимпатичных ему людей (в виде примера можно назвать такие разные фигуры, как Николай I и Карл Маркс). В других случаях он превращает реальных людей в интереснейшие литературные персонажи, а посвященные им страницы начинают выглядеть как вставляемые по ходу повествования блестящие сюжетные новеллы. Такова, например, история о похождениях князя Долгорукова, которого Герцен наблюдал в период своей высылки в Пермь (другое написание его фамилии, также применяемое в «Былом и думах», — Долгорукий):

«Князь Долгоруков принадлежал к аристократическим повесам в дурном роде, которые уж редко встречаются в наше время. Он делал всякие проказы в Петербурге, проказы в Москве, проказы в Париже.

На это тратилась его жизнь. Это был... избалованный, дерзкий, отвратительный забавник, барин и шут вместе. Когда его проделки перешли все границы, ему велели отправиться на жительство в Пермь.

Он приехал в двух каретах: в одной он сам с собакой, в другой — его повар-француз с попугаями. В Перми обрадовались богатому гостю, и вскоре весь город толочся в его столовой. Долгорукий завел шашни с пермской барыней; барыня, заподозрив какие-то неверности, явилась невзначай утром к князю и застала его с горничной. Из этого вышла сцена, кончившаяся тем, что неверный любовник снял со стены арапник, советница, видя его намерение, пустилась бежать; он — за ней, небрежно одетый в один халат; нагнав ее на небольшой площади, где учили обыкновенно батальон, он вытянул раза три ревнивую советницу арапником и спокойно отправился домой, как будто сделал дело.

Подобные милые шутки навлекли на него гонение пермских друзей, и начальство решилось сорокалетнего шалуна отослать в Верхотурье».

(«Верхотурье, — отдельно разъясняет Герцен, — потерянное в горах и снегах, принадлежит еще к Пермской губернии, но это место стоит Березова по климату, — оно хуже Березова — по пустоте». — Ю.М.)

Ссылный князь, которого отправили в еще худшую ссылку, распроцался с пермскими знакомыми весьма экстравагантным образом:

«Он дал накануне отъезда богатый обед, и чиновники, несмотря на разлад, все-таки поехали; Долгорукий обещал их накормить каким-то неслыханным пирогом.

Пирог был действительно превосходен и исчезал с невероятной быстротой. Когда остались одни корки, Долгорукий патетически обратился к гостям и сказал:

— Не будет же сказано, что я, расставаясь с вами, что-нибудь пожалел. Я велел вчера убить моего Гарди для пирога.

Чиновники с ужасом взглянули друг на друга и искали глазами знакомую всем датскую собаку: ее не было. Князь догадался и велел слуге принести бранные остатки Гарди, его шкуру; внутренность была в пермских желудках. Полгорода занемогло от ужаса.

Между тем Долгорукий, довольный тем, что ловко подшутил над приятелями, ехал торжественно в Верхотурье. Третья повозка везла целый курятник, — курятник, едущий на почтовых! По дороге он увез с нескольких станций приходные книги, перемешал их, поправил в них цифры и чуть не свел с ума почтовое ведомство, которое и с книгами не всегда ловко сводило концы с концами».

Герцен не ограничивается изложением рожденной самой жизнью анекдотической истории. Размышляя над рассказанным, он говорит:

«Удушливая пустота и немота русской жизни, странным образом соединенная с живостью и даже бурностью характера, особенно развивает в нас всякие юродства. В петушьем крике Суворова, как в собачьем паштете князя Долгорукова, в диких выходах Измайлова, в полудобровольном безумии Мамонова и буйных преступлениях Толстого-Американца я слышу родственную ноту, знакомую нам всем, но которая у нас ослаблена образованием или направлена на что-нибудь другое».

Ниже следует также фактически достоверная история известного авантюриста Ф.И. Толстого, которого Герцен «лично знал» подобно князю Долгорукову. В центре «Былого и дум», однако, судьба самого автора. Именно собственный внутренний мир постоянно остается первоочередным объектом внимания Герцена. Это лишний раз побуждает вспомнить о наличии мощной лирической струи в его творческой натуре. Нельзя не напомнить и следующее. Герцен начал писать «Былое и думы», отнюдь не следуя хронологической канве событий и притом отнюдь не с момента своего рождения (то есть не с событий 1812 г.).

Незадолго до своей ранней смерти жена Герцена Наталья Александровна (урожденная Захарьина — она была двоюродной сестрой мужа) пережила малопонятное увлечение Г. Гервегом — ничтожным эгоистом, позером и трусом, разыгрывавшим из себя «революционера-демократа» и сочинявшим по-немецки посредственные стихи, не раз переводившиеся в СССР из-за их трескучей «революционности» (вскоре она в нем целиком разочаровалась, заявив в письме от 18 февраля 1852 г., что его «характер вероломный, низко еврейский»). Тогда же при кораблекрушении погибли мать Герцена и его сын Коля. В 1852 г. писатель стал записывать рассказ о своей только что происшедшей личной трагедии. (Эту *изначальную* часть «Былого и дум», которую при публикации называют обычно «Рассказом о семейной драме», сам Герцен не печатал потом до конца жизни.) Чувствуется, что интонации, ставшие затем определяющими для большинства разделов произведения в целом, еще не найдены здесь:

«Рассказ о семейной драме» содержит много чисто риторических приемов, беллетристического сюжетного «инсценирования» эпизодов пережитого (с другой стороны, объективный самоанализ тут, в силу личного характера темы, психологически труден автору). Герцен всецело оправдывает свою Natalie, более того — духовно поднимает ее на недостижимую высоту, скорбит и тоскует о ней. От истории «кружения сердца» ассоциации потянулись к юности, когда Александр и Наталья полюбили друг друга, к детству — так, вначале без четкого умопостижаемого плана, стало постепенно складываться будущее произведение эпических масштабов, которое создавалось потом полтора десятилетия.

Отказ вернуться в Россию, а затем издание Герценом совместно с Огаревым в эмиграции журнала «Полярная звезда» и газеты «Колокол» поставили писателя на родине вне закона. Одновременно его авторитет таинственного изгнанника быстро разросся внутри страны до колоссальных масштабов. Многие литераторы 1860-х годов отправлялись к Герцену за границу, как на своеобразное политическое «паломничество». Но отдавшись практической революционной работе и написанию произведений преимущественно обличительно-пропагандистского характера, Герцен навсегда ушел от художественного творчества как такового — из числа последних его повестей необходимо отметить «Долг прежде всего» (1847) и «Поврежденный» (1851). Впрочем, в своем тексте любого характера он остается замечательным литературным *стилистом*.

Алексей Веселовский справедливо писал, что «сокровище Герцена — его слог», отмечая «смелость новообразований, неологизмов (в которой с ним мог сравниться только Салтыков; во Франции таков был, в давнюю пору, один лишь Рабле) и сочетаний, от которых потрясался правоверный синтаксис, тогда как они пленяют и влекут к себе, необыкновенное разнообразие оттенков, от изящной, образной речи до нервной сжатости грудой написанных предложений — все придавало слогу невероятную и самобытную мощь. Преклонявшийся перед ним Тургенев заявлял, что «так писать умел он один из русских», и возвращался с увлечением к этой хвале: «язык его, до безумия неправильный, — говорил он, — приводит меня в восторг: живое тело!» Упрек в неправильности, высказанный им в письмах к самому Герцену, сводился к галлицизмам, привитым от долгого житья вне России, он может быть расширен и на другие, не заморские, дерзновенные отклонения от принятых норм. В полноте своего богатого состава этот слог должен быть предметом специальных исследований»¹.

Уместно добавить, что в силу односторонней сосредоточенности подавляющего большинства советских исследователей Герцена на социаль-

¹ Веселовский Алексей. Герцен-писатель. С. 155 — 156.

но-революционных аспектах его творчества задача исследования художественного слога Герцена, одного из крупнейших русских писателей XIX в., научно актуальна по сей день.

А.И. Герцен — один из классиков художественно-документальной прозы, которую в XIX—XX вв. кроме него успешно сочиняли Л.Н. Толстой («Детство. Отрочество. Юность»), С.Т. Аксаков («Семейная хроника», «Детские годы Багрова-внука»), В.Г. Короленко («История моего современника»), И.А. Бунин («Жизнь Арсеньева») и другие крупнейшие художники. Им создан крупнейший из памятников такой прозы — монументальное произведение «Былое и думы», в структуре которого найдено уникальное соотношение общественно-исторического и личного, лирического компонентов, достигнут исключительно высокий уровень словесного мастерства. А.И. Герцен — один из лучших русских художников слова XIX в., заметно развивший жанры повести и романа, замечательный стилист, владевший богатейшей речевой образностью. Это крупный общественный деятель, оказавший большое влияние на развитие русской социально-политической и философской мысли.

ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ ГОНЧАРОВ (1812 — 1891)

Иван Александрович Гончаров — рано осиротевший сын симбирского купца, воспитывался матерью и крестным отцом Николаем Николаевичем Трегубовым, бывшим моряком; окончил частный пансион священника Троицкого, восемь лет учился в Московском коммерческом училище (не окончил), в 1831 г. поступил на факультет словесности Московского университета, по окончании которого служил в Министерстве финансов; участвовал как секретарь экспедиции в кругосветном путешествии фрегата «Паллада» в 1852—54 гг.; преподавал словесность цесаревичу Николаю Александровичу; служил на руководящих должностях в цензуре.

В 1884 г. Гончаров отвечал в письме поэту К.Р. (великому князю Константину):

«Что писать? Это скажет потом жизнь, когда выработается вполне орудие писателя — перо. Юность и прежде со старых времен, и теперь начинает стихами, а потом, когда определится род таланта, — кончает часто прозой и нередко не художественными произведениями, а критикой, публицистикой или чем-нибудь еще...».

Сам Гончаров, по его словам, читал «с невероятной быстротой и жадностью», но вот за вышеупомянутые стихи «никогда не брался», а начал

литературное творчество с переводов прозы Гете, Шиллера, Винкельмана.

«Все это чтение и писание, — подытоживает он, — выработало мне, однако, перо и сообщило, бессознательно, писательские приемы и практику».

Раннее творчество 30-х годов Гончарова сохранилось в рукописных журналах салона Майковых: это повести («Лихая болезнь», «Счастливая ошибка») и, вопреки его признаниям К.Р., все-таки *стихи* — в слегка шаржированном виде они были потом приведены им в «Обыкновенной истории» (стихи Александра Адуева).

Зрелое творчество Гончарова принято начинать с «физиологического очерка» «**Иван Саввич Поджабрин**» (опубликован в 1848 г., но написан на шесть лет раньше). В нем обычным для избранного жанра образом изобилуют конкретные картины современной петербургской жизни. При этом главный герой пустотой и легкомыслием своим, а также рядом конкретных поступков явственно напоминает гоголевского Хлестакова (а его слуга Авдей — хлестаковского Осипа).

Роман «Обыкновенная история» («Современник», 1847) еще в рукописи был показан Некрасовым Белинскому, заслужив его горячее одобрение, а затем принес молодому автору прочную известность. Гончаровский вариант коллизии «отцов и детей» был создан тридцатипятилетним человеком — поколение самого Гончарова только что прошло через описанную в романе «обыкновенную историю», так что писатель лично сподобился увидеть целый ряд весьма поучительных возрастных человеческих метаморфоз, давших ему богатый запас жизненных наблюдений. Это поколение в юности отличалось своей особой романтической экзальтированностью — тот же А.И. Герцен, однокашник Гончарова по университету, вспоминал в «Былом и думах», как они с Огаревым давали друг другу клятвы, вместе рыдали над судьбами человечества и т. п. Но позже именно из пылких русских юных романтиков 1830-х годов получилось немало холодных карьеристов и цепких практических дельцов (что психологически как раз ничуть не удивительно). Однако, что важно, изображенное в романе не привязано лишь к какому-то определенному времени и поколению. Гончаров сумел придать ему *универсальный* характер, и «Обыкновенная история» сохраняет свою художественную значимость для читателя начала XXI в.

Юноша Александр Адуев покидает родную деревню и приезжает в Петербург, где является к своему дяде Петру Ивановичу, давно здесь живущему и делающему успешную карьеру. Сам Адуев сочиняет стихи и прозу, причем стихи ему в общем даются (позже Гончаров подчеркивает: «Их печатали, потому что они были недурны, местами не без энергии и

все проникнуты пылким чувством; написаны гладко»). Разбирая как-то раз одно его стихотворение, дядя рассуждает:

«Гляжу на небо — там луна...

— Луна непременно: без нее никак нельзя! Если у тебя тут есть *мечта* и *дева* — ты погиб: я отступаюсь от тебя.

Гляжу на небо — там луна

Безмолвно плавает, сияя,

И мнится, в ней погребена

От века тайна роковая.

— Не дурно!»

«Ни худо, ни хорошо! — заключает дядя, дочитав длинный текст. — Впрочем, другие начинали и хуже...»

Однако Александру Адуеву суждено не вырасти в крупного поэта, а превратиться в энергичного, делающего успешную карьеру чиновника (в конце романа он вдобавок удачно и не без расчета женится на богатой невесте).

Действия как такового в «Обыкновенной истории» мало: оно «за кулисами», мы узнаем обычно о нем из бесконечных мастерски написанных диалогов дяди и племянника. «Драматургизм» романа, обусловленный его «диалоговой» структурой, составляет яркую стилевую особенность произведения. Дядя, человек трезвого практического ума, с самого начала ставит перед Александром ребром четкий вопрос:

«Скажи-ка, зачем ты сюда приехал?

— Я прискал... жить.

— Жить? то есть если ты разумеешь под этим есть, пить и спать, так не стоило труда ездить так далеко: тебе так не удастся ни поесть, ни поспать здесь, как там, у себя; а если ты думал что-нибудь другое, так объяснись...

— Пользоваться жизнью, хотел я сказать, — прибавил Александр, весь покраснев, — мне в деревне надоело — все одно и то же...

— А! вот что! Что ж, ты наймешь бельэтаж на Невском проспекте, заведешь карету, составишь большой круг знакомства, откроешь у себя дни?

— Ведь это очень дорого, — заметил наивно Александр.

— Мать пишет, что она дала тебе тысячу рублей: этого мало, — сказал Петр Иванович. — Вот один мой знакомый недавно приехал сюда, ему тоже надоело в деревне; он хочет пользоваться жизнью, так тот привез пятьдесят тысяч и ежегодно будет получать по столько же. Он точно будет пользоваться жизнью в Петербурге, а ты — нет! ты не за тем приехал».

Деятельный и сильный характер, как это видно по книгам Гончарова, всегда влек его к себе как писателя. (Причем в «Обыкновенной истории» у Гончарова, будущего автора «Обломова», еще и в мыслях нет, что лень, пассивность и неумение довести дело до конца имеют какое-то отношение к «русскому характеру».) Определенная однотипность Петра Адуева из «Обыкновенной истории», Штольца из «Обломова» и Тушина из «Обрыва» в этом плане очевидна. Но данные произведения, писавшиеся в разное время и в своем целом отразившие эволюцию взглядов автора, всякий раз по-иному истолковывают общественную суть очередного героя-деятеля, не говоря уже о различии человеческих индивидуальностей названных трех персонажей. Петр Адуев в первом романе может нравиться тем или иным читателям, но он не может быть однозначно охарактеризован как герой, с *авторской* точки зрения, «положительный» (в отличие от будущих Штольца или Тушина). Однако он сам прошел когда-то в юности через «обыкновенную историю», и потому племянник ему предельно ясен. Александр же инстинктивно сопротивляется попыткам дяди заставить его честно посмотреть на самого себя. На вопрос дяди он, помывшись, отвечает туманными метафорами:

«— По словам вашим, дядюшка, выходит, что я как будто сам не знаю, зачем я приехал.

— Почти так; это лучше сказано: тут есть правда; только все еще нехорошо. Неужели ты, как собирался сюда, не задал себе этого вопроса: зачем я еду? Это было бы не лишнее.

— Прежде, нежели я задал себе этот вопрос, у меня уже был готов ответ! — с гордостью отвечал Александр.

— Так что же ты не говоришь? ну, зачем?

— Меня влекло какое-то неодолимое стремление, жажда благородной деятельности; во мне кипело желание уяснить и осуществить...

Петр Иванович приподнялся немного с дивана, вынул сигару и наворочил уши.

— Осуществить те надежды, которые толпились...

— Не пишешь ли ты стихов? — вдруг спросил Петр Иванович.

— И прозой, дядюшка; прикажете принести?

— Нет, нет!.. после когда-нибудь; я так только спросил.

— А что?

— Да ты так говоришь...

— Разве нехорошо?

— Нет, — может быть, очень хорошо, да дико.

— У нас профессор эстетики так говорил и считался самым красноречивым профессором, — сказал смутившийся Александр.

— О чем же он так говорил?

— О своем предмете.

— А!»

Здесь проходит стороной уже знакомое нам веяние времени — культивировавшееся в кружке Белинского 40-х годов ироническое и даже обструкционистское отношение к риторическому красноречию и эстетике. Для Гончарова к моменту написания данных строк это авторитетный литературный кружок, в котором ему, начинающему литератору, от всей души хочется выглядеть своим, и Гончаров вводит сей момент — явно не по необходимости, а соблюдая своего рода кружковый «ритуал». Диалог героев продолжается:

«— Как же, дядюшка, мне говорить?

— Попроще, как все, а не как профессор эстетики. Впрочем, этого вдруг растолковать нельзя; ты после сам увидишь. Ты, кажется, хочешь сказать, сколько я могу припомнить университетские лекции и перевести твои слова, что ты приехал сюда делать карьеру и фортуны, — так ли?

— Да, дядюшка, карьеру...

— И фортуны,—прибавил Петр Иванович,—что за карьера без фортуны? Мысль хороша — только... напрасно ты приезжал.

— Отчего же? Надеюсь, вы не по собственному опыту говорите это? — сказал Александр, глядя вокруг себя.

Дядя впоследствии на протяжении романа не раз пытается буквально «гнать» племянника из Петербурга назад, домой. На это стоит обратить внимание. Дело явно не в том, что ему просто не хочется с ним возиться: чувство долга в Петре Ивановиче высокоразвито (вспомним, как он решительно и искренне идет в финале романа на ломку собственной карьеры ради больной жены, хотя та и протестует против этой «жертвы»). Можно почувствовать, что в глубине души, что называется, не умом, а сердцем дядя *не так уж хочет*, чтобы племянник в конце концов успешно повторил в столице его собственную эволюцию (умом он как раз положительно относится к такому будущему, хотя не очень верит, что племянник выдержит). Он чисто инстинктивно неспрочь попытаться *уберечь* Александра как личность от «обыкновенной истории». Иными словами, на самом дне сознания Петра Ивановича притаилась своя горечь, ощущение которой он умело гасит в себе и отлично прячет за внешней самоуверенностью человека всего достигшего, прочно стоящего на ногах. Да, он всего достиг, но кое-что утратил...

Дядя не может не понимать, что оставшись жить «во глубине России», самостоятельным хозяином в условиях родовой помещичьей усадьбы, Александр имеет заведомо больше шансов в целом сохранить свою человеческую природу и не растерять ту систему ценностей, которая пропитывает его натуру на данный момент и которая выглядит в столице столь наивной. Петр Адуев не любит напоминаний, каким был когда-то он сам. В романе пара «дядя и племянник» внешним образом реализует

пушкинскую метафору «лед и пламень» (по мнению дядиной жены Лизаветы Александровны, «Один восторжен до сумасбродства, другой — ледян до ожесточения»). Но, временно вернувшись через несколько лет (после ряда петербургских неудач и разочарований) в деревню, Александр узнает, что дядя в его возрасте был по духу очень похож на него. Гончаров потом заставляет Александра неоднократно поддразнивать дядю данным сходством вовсе не потому, что это так уж смешно: он как автор *акцентирует* перед внимательным читателем важный для понимания характера Петра Ивановича факт. (Однажды о своем духовном облике нечаянно косвенно «проговаривается» и сам дядя, несколько задетый случайно прочитанным письмом племянника с попытками психологических характеристик по своему адресу: для расчетливого чиновника и успешного предпринимателя, каков внешне он, вряд ли типично «знать наизусть не одного Пушкина», «любить искусства» и почитать «фламандскую школу живописи».)

Дядя — тонкий психолог. Петр Иванович, изумляя племянника, в деталях рассказывает ему, как проходило его сближение с девушкой, когда Александр влюбился в Наденьку Любецкую (иронически приданная автором героине «говорящая» фамилия). В финале истории с Наденькой, измена которой кажется большим жизненным ударом племяннику, дядя на свой лад пытается привести его в чувство. Петр Иванович у Гончарова вообще слегка ироничен, и тут он умело применяет средства иронии, чтобы побудить племянника взглянуть на ситуацию трезво. Например, начинает деланно путать имя «изменницы», давая понять, что эта потеря не многого стоит («как ее? Марья? что ли?»). «Наденька», — напоминает ему Александр. Потом следует «Анюта», а затем «Марья или Софья», «Юлия», «Варенька»... «Ее зовут Надеждой», — поправляет Александр. На его стенания о коварстве человеческого рода дядя однажды здраво возражает, что у Александра есть верные друзья — прежде всего он сам, уже шесть лет не оставляющий племянника, и «тетушка» — жена Петра Ивановича Лизавета Александровна, умная и чуткая женщина.

Затем следует любовное увлечение племянника молодой вдовой Юлией Павловной Тафаевой, история девичьего воспитания и образования которой составляет особый автономный по смыслу фрагмент романа (читатель подводится к выводу, что у русских дворянок «преждевременно» и «неправильно» развивают сердце, при этом «оставляя в покое ум»). Эта любовь также проходит: к Юлии постепенно охладел именно Александр.

Дядя все видит, и где может, по-прежнему приходит ему на помощь. Сам Петр Иванович не только не любит открывать перед окружающими свою душу — страшась проявить слабость, он прячет ее (и в этом его

беда) столь умело, что, по воле Гончарова, собственная жена не понимает Адуева-старшего даже через много лет семейной жизни:

«Муж ее неутомимо трудился и все еще трудится. Но что было главной целью его трудов? Трудился ли он для общей человеческой цели, исполняя заданный ему судьбою урок, или только для мелочных причин, чтобы приобрести между людьми чиновное и денежное значение, для того ли, наконец, чтобы его не гнули в дугу нужда, обстоятельства? Бог его знает. О высоких целях он разговаривать не любил, называя это бредом, а говорил сухо и просто, что надо *дело* делать.

Лизавета Александровна вынесла только то грустное заключение, что не она и не любовь к ней были единственной целью его рвения и усилий. Он трудился и до женитьбы, еще не зная своей жены. О любви он ей никогда не говорил и у ней не спрашивал; на ее вопросы об этом отделялся шуткой, остротой или дремотой. Вскоре после знакомства с ней он заговорил о свадьбе, как будто давая знать, что любовь тут сама собою разумеется и что о ней толковать много нечего...

Он был враг всяких эффектов — это бы хорошо; но он не любил и искренних проявлений сердца, не верил этой потребности и в других. Между тем он одним взглядом, одним словом мог бы создать в ней глубокую страсть к себе; но он молчит, он не хочет. Это даже не льстит его самолюбию».

Довольно неожиданно, без подготовительных звеньев в сюжете, Гончаров попробовал нарисовать в эпилоге романа на примере Лизаветы Александровны особую скорбную *женскую* «обыкновенную историю». Писатель вводит здесь жизненный поворот, который, по логике многих литературных сюжетов XIX в., якобы закономерно ждет незаурядную русскую женщину в условиях того, что именовалось в кружке Белинского и идейно близких ему сообществах «семейным закрепощением», «семейным рабством» и т. п. (на самом же деле — в реальной жизни, а не в литературе — в целом отражало ту систему ролевых отношений в семье, которая сформировалась на основе православно-христианских религиозных заповедей и многие века обеспечивала стабильность, нравственное здоровье русской семьи как общественного и социокультурного явления).

Образ пушкинской Татьяны Лариной (которая «мужу отдана»), отвергнувшей притязания «лишнего человека», в силу ряда причин не получил в 40-е годы литературного развития. Героини произведений русской литературы второй трети XIX в. (не следует путать это с реальной жизнью) обычно ведут себя по-иному. В семье они часто страдают и физически чахнут (Ольга в «Актеоне» Панаева, Любонька в «Кто виноват?» Герцена и т. д.), либо по воле авторов куда-то рвутся, протестуют, «бунтуют» и в результате тоже иногда гибнут — как Катерина в «Грозе» Островско-

го. Гончаров изначально поставил себя в трудное для аналогичного поворота своего сюжета положение, создав в Петре Ивановиче образ человека доброго, «с умом и тактом, не часто встречающимися», «тонкого, проницательного» — то есть не соответствующего ни литературному стереотипу семейного самодура, ни стереотипу «неотесанного, бездушного, тяжелодумного ничтожества». Но ему явно хотелось все-таки провести в романе столь «ходовую» у других современных авторов и одобряемую Белинским «эмансипаторскую» линию. В итоге его героиня несчастлива и страдает, но по текстуально довольно невнятно выраженной причине — насколько можно понять, потому, что муж, как ей кажется, не дает ей проявить свою любовь к нему:

««Но боже мой! — думала Лизавета Александровна, — ужели он женился только для того, чтоб иметь хозяйку, чтоб придать своей холостой квартире полноту и достоинство семейного дома, чтоб иметь больше веса в обществе? Хозяйка, жена — в самом прозаическом смысле этих слов! Да разве он не постигает, со всем своим умом, что и в положительных целях женщины присутствует непременно любовь?.. Семейные обязанности — вот ее заботы: но разве можно исполнять их без любви? Няньки, кормилицы и те творят себе кумира из ребенка, за которым ходят; а жена, а мать! О, пусть я купила бы себе чувство муками, пусть бы перенесла все страдания, какие неразлучны с страстью, но лишь бы жить полною жизнью, лишь бы чувствовать свое существование, а не прозябать!..»

Она взглянула на роскошную мебель и на все игрушки и дорогие безделки своего будуара — и весь этот комфорт, которым у других заботливая рука любящего человека окружает любимую женщину, показался ей холодной насмешкой над истинным счастьем».

Особенности Адуева-старшего, в условном мире литературного произведения согласно автору губительные для его жены, состоят в следующем:

«Он понимал все тревоги сердца, все душевные бури, но понимал — и только. Весь кодекс сердечных дел был у него в голове, но не в сердце. В его суждениях об этом видно было, что он говорит как бы слышанное и затверженное, но отнюдь не прочувствованное. Он рассуждал о страстях верно, но не признавал над собой их власти, даже смеялся над ними, считая их ошибками, уродливыми отступлениями от действительности, чем-то вроде болезней, для которых со временем явится своя медицина».

Все перечисленное вряд ли можно отнести к чертам образа некоего монстра или просто тяжелого равнодушного субъекта. Более того, человек типа Петра Ивановича заведомо не способен дойти в своих отношениях с женщиной до подлостей того рода, до которых едва не скатывается Александр, попытавшийся однажды, набравшись с Юлией соответствующ-

щего опыта, совратить девушку. Однако писатель (убедительно или нет — иной вопрос) показывает, что подобные качества Петра Ивановича непереносимы для близкого человека:

«Лизавета Александровна чувствовала его умственное превосходство над всем окружающим и терзалась этим. «Если б он не был так умен,— думала она,— я была бы спасена...»

И.А. Гончаров (в отличие, например, от великого реалиста Ф.М. Достоевского) не всегда умел проявить внутреннюю независимость в отношении того или иного идейного «направления», входившего в моду в кругах, взгляды которых он на данный момент в целом разделял либо просто признавал общественно влиятельными. «Направительные» повороты сюжетов в его романах дают себя знать неоднократно и порою в общем ослабляют реалистичность изображаемого. В «Обыкновенной истории» такого рода поворот подсказывают вышеупомянутые «эмансипаторские» идеи, во имя которых автор и сочиняет картины нарастающего драматизма семейной жизни Адуева-старшего (у Лизаветы Александровны развивается непонятная врачам болезнь). В «Обломове» авторское желание оказаться на гребне общественного увлечения размашистой национальной самокритикой (широко распространившегося в России после поражения в Крымской войне) породило образ шаржированно пассивного и безынициативного главного героя, пригодившийся тогда и впоследствии многим публицистам для различных антирусских выкладок. В «Обрыве» новые умонастроения автора — по характеру своему близкие к противоположным — отразил в целом непривлекательный образ нигилиста Марка Волохова, тоже явно шаржированный в духе еще одного, распространившегося в 60-е годы, идейного «направления» («антинигилистическое»).

В том же «Обрыве» новое отношение Гончарова к уже общественно дискредитировавшим себя тогда идеям «эмансипации» воплотил трагический образ Веры и, с другой стороны, счастливая судьба ее сестры Марфеньки. Однако этот роман отделен от «Обыкновенной истории» почти двадцатью годами авторского духовного роста. Пока же «метода» обращения Петра Ивановича с женщиной в эпилоге первого романа подробно развешивается:

«Он тогда опомнился и стал догадываться, что, ограждая жену методически от всех уклонений, которые могли бы повредить их супружеским интересам, он вместе с тем не представил ей в себе вознаградительных условий за те, может быть, непривилегированные законы радости, которые бы она встретила вне супружества, что домашний ее мир был не что иное, как крепость, благодаря методу его неприступная для соблазна, но зато в ней встречались на каждом шагу рогатки и патрули и против всякого законного проявления чувства...

Методичность и сухость его отношений к ней простерлись без его ведома и воли до холодной и тонкой тирании, и над чем? над сердцем женщины! За эту тиранию он платил ей богатством, роскошью, всеми наружными и сообразными с его образом мыслей условиями счастья,— ошибка ужасная, тем более ужасная, что она сделана была не от незнания, не от грубого понятия его о сердце—он знал его,—а от небрежности, от эгоизма! Он забывал, что она не служила, не играла в карты, что у ней не было завода, что отличный стол и лучшее вино почти не имеют цены в глазах женщины, а между тем он заставлял ее жить этою жизнью. «...» Ему пришлось в голову, что, может быть, в ней уже таится зародыш опасной болезни, что она убита бесцветной и пустой жизнью... «...» Он, пожалуй, не прочь бы притвориться, сыграть роль любовника, как ни смешно в пятьдесят лет вдруг заговорить языком страсти; но обманешь ли женщину страстью, когда ее нет? Достанет ли потом столько героизма и умения, чтоб дотянуть на плечах эту роль до той черты, за которой умолкают требования сердца? И не убьет ли ее окончательно оскорбленная гордость, когда она заметит, что то, что несколько лет назад было бы волшебным напитком для нее, подносится ей теперь как лекарство?».

(Интересно, что вполне очевидное и житейски достоверное объяснение угнетенности Лизаветы Александровны как достаточно прямого следствия отсутствия у нее детей просто вскользь отводится Гончаровым в одном месте романа, и он к этой теме уже не возвращается — ибо она очевидным образом мешает проводить «направительную» идею.)

Карьерный взлет Александра Адуева (который в эпилоге готовится к женитьбе уже «с орденом на шее») для читателя неожидан и ходом сюжета не подготовлен: он довольно механически вводится в роман как необходимый автору «идейный» финал изображаемой эволюции молодого романтика. Характеры Адуева-старшего и Лизаветы Александровны тоже разработаны молодым Гончаровым художественно и психологически не вполне последовательно. Но «Обыкновенная история» в своих творческих достоинствах и недостатках представляет собой живой организм, который было бы слишком однобоко и узко воспринимать просто как широкую развертку пушкинской метафоры «обыкновенного удела» (подразумевающей в «Евгении Онегине» предполагаемую эволюцию романтика Ленского в случае, если бы он не погиб на дуэли). Сама способность создавать сложные литературные характеры, последовательно изображать их многолетнее развитие, проявленная в середине 40-х годов Гончаровым, означала еще один шаг вперед в русской литературе (где еще не развернулись И.С. Тургенев, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой и другие классики реалистического романа XIX в.).

Опубликованный И.А. Гончаровым всего два года спустя фрагмент «Сон Обломова» («Литературный сборник с иллюстрациями», 1849) вы-

глядел как хорошо написанный «физиологический очерк». Поистине раблезианские картины всеобщего застоя, развала и лени, которыми охвачена как жизнь «верхов» (неких помещиков Обломовых), так и «низов» (их крестьян), были впечатляющи:

«Как одна изба попала на обрыв оврага, так и висит там с незапамятных времен, стоя одной половиной на воздухе и подпираясь тремя жердями. Три-четыре поколения тихо и счастливо прожили в ней.

Кажется, курице страшно бы войти в нее, а там живет с женой Онисим Суслов, мужчина солидный, который не устанет во весь рост в своем жилище.

Не всякий и сумеет войти в избу к Онисиму; разве только что посетитель упрсит ее стать к лесу задом, а к нему передом.

Крыльцо висело над оврагом, и чтоб попасть на крыльцо ногой, надо было одной рукой ухватиться за траву, другой за кровлю избы и потом шагнуть прямо на крыльцо».

Оценив самоценную художественную яркость подобных шаржей, изобилующих в «Сне Обломова», читатель конца 40-х годов, уже приученный натуральной школой к подобным социально-критическим этюдам, вряд ли мог, однако, догадываться, к чему это поведет в том будущем романе, который, как выяснилось впоследствии, начал вынашивать в своей душе Гончаров. Сам автор тоже вряд ли однозначно ясно представлял себе пафос будущего произведения. О последнем говорит, например, следующее.

В 1852 г. Гончаров отплыл в долгое путешествие на парусном фрегате «Паллада» (1852—1854). Экспедиция обогнула африканский континент, через Индийский океан добралась до Японии и завершилась у берегов русского Дальнего Востока¹. О своем полном приключений путешествии Гончаров написал затем объемную книгу «Фрегат «Паллада» (т. 1—2, 1858). Документалистские традиции натуральной школы, соединившиеся с традициями жанра «путешествий» русской художественной литературы, под пером крупного мастера дали замечательный синтез документального и художественного начал. Яркий образ повествователя, в основе

¹ Во время плавания «Паллады» началась Крымская война. Гончаров, нигде не акцентирующий героические перипетии плавания, не пишет в своей книге о том, что, узнав о войне, руководитель экспедиции адмирал Е.В. Путятин принял решение: в случае преследования деревянного парусного фрегата со стороны вражеской эскадры (французские и английские военные суда были уже паровыми и бронированными) сцепиться с кораблем противника abordажными крючьями и взорваться на воздух (как секретарь адмирала Гончаров обо всем этом знал первоочередно). Реальные обстоятельства путешествия «Паллады» известны из воспоминаний других участников экспедиции, высоко оценивших мужество и другие человеческие качества Гончарова. «Паллада» была затоплена у русского берега по приказу Путятина в связи с опасностью захвата фрегата вражескими судами. Корабль находится под водой до настоящего времени

автобиографический, обрел здесь черты настоящего реалистического литературного характера. Книга открыла собой целую традицию «морских путешествий» («Корабль «Ретвизан»» В.Д. Григоровича, «Вокруг света на «Коршуне»» К.М. Станюковича и др.).

Для понимания творческой эволюции будущих Штольца и Обломова небезынтересна однако, следующая зарисовка из книги Гончарова, относящаяся ко дням пребывания «Паллады» в Англии:

«Новейший англичанин не должен просыпаться сам; еще хуже, если его будит слуга: это варварство, отсталость, и притом слуги дороги в Лондоне. Он просыпается по будильнику. Умывшись посредством машинки и надев вымытое паром белье, он (...) готовит себе, с помощью пара же, в три секунды бифштекс... Кончив завтрак, он по одной таблице припоминает, какое число и какой день сегодня, справляется, что делать, берет машинку, которая сама делает выкладки: припоминать и считать в голове неудобно. (...) Ему надо побывать в банке, потом в трех городах, поспеть на биржу, не опоздать в заседание парламента. Он все сделал благодаря удобствам. (...) В промежутках он успел посмотреть травлю крыс, какие-нибудь мостки, купил колодки от сапог дюка. Мимоходом съел высиженного паром цыпленка, внес фунт стерлингов в пользу бедных. После того... встав из-за стола не совсем твердо, вешает к шкафу и бюро неотпираемые замки, снимает с себя машинкой сапоги, заводит будильник и ложится спать. Вся машина засыпает».

Не узнается ли прообраз будущего расчетливого предпринимателя Штольца (еще лишенный искусственно приданных автором Штольцу черт привлекательности) в машиноподобном англичанине? Определенная однотипность этого английского барина некоторым чертам личности будущего Штольца достаточно прозрачна. Но продолжим цитату:

«Облако английского тумана, пропитанное паром, дымом каменного угля, скрывает от меня этот образ. Оно проносится, и я вижу другое. Вижу где-то далеко отсюда, в просторной комнате, на трех перинах, глубоко спящего человека: он и обеими руками и одеялом закрыл себе голову, но мухи нашли свободные места, кучками уселись на щеке и на шее. Спящий не тревожится этим. Будильника нет в комнате, но есть дедовские часы: они каждый час свистеньем, хрипеньем и всхлипываньем пробуют нарушить этот сон — и все напрасно. Хозяин мирно поживает... (...) И солнце обжигало сначала темя, потом висок спящего, — и все почивал он. Неизвестно, когда проснулся бы он сам собою, разве когда не стало бы уже человеческой мочи спать, когда нервы и мускулы настойчиво требовали бы деятельности. Он пробудился оттого, что ему приснился дурной сон: его кто-то начал душить во сне, но вдруг раздался отчаянный крик петуха под окном — и барин проснулся, обливаясь потом. Он побранил было петуха, этот живой будильник, но, взглянув на дедовские часы,

замолчал. Проснулся он, сидит и недоумевает, как он так заспался, и не верит, что его будили, что солнце уж высоко, что приказчик два раза приходил за приказаниями, что самовар трижды перекипел. «Что вы нейдете сюда?» — ласково говорит ему голос из другой комнаты. «Да вот одного сапога не найду, — отвечает он, шаря ногой под кроватью, — и панталоны куда-то запропастились. Где Егорка?» Справляются насчет Егорки и узнают, что он отправился рыбу ловить бреднем, в обществе некоторых любителей из дворовых людей. И пока бегут не спеша за Егоркой на пруд, а Ваньку отыскивают по задним дворам или Митьку извлекают из глубины девичьей, барин мается, сидя на постеле, с одним сапогом в руках, и сокрушается об отсутствии другого. Но все приведено в порядок... (...) Пора по работам; пришел приказчик — в третий раз».

И тут барин-лежебока начинает неожиданно поворачиваться другой стороной своей натуры, наглядно воплощая известное присловье, что «русские долго запрягают да быстро ездят». Он цепко спрашивает с приказчика, проявляя знание всего в хозяйстве и невероятную догадливость да памятьливость:

«Барин помнит даже, что в третьем году Василий Васильевич продал хлеб по три рубля, в прошлом дешевле, а Иван Иваныч по три с четвертью. То в поле чужих мужиков встретит да спросит, то напишет кто-нибудь из города, а не то так, видно, во сне приснится покупатель, и цена тоже. Непаром долго спит. И шелкают они на счетах с приказчиком, иногда все утро или целый вечер, так что тоску наведут на жену и детей, а приказчик выйдет весь в поту из кабинета, как будто верст за тридцать на богомолье пешком ходил».

Появление гостей не прерывает работу помещика. Он напряженно трудится и наружно развлекаясь:

«Дамы пойдут в сад и оранжерею, а барин с гостем отправились по гумнам, по полям, на мельницу, на луга. В этой прогулке уместились три английские города, биржа. Хозяин осмотрел каждый уголок; нужды нет, что хлеб еще на корню, а он прикинул в уме, что у него окажется в наличности по истечении года, сколько он пошлет сыну в гвардию, сколько заплатит за дочь в институт. Обед гомерический, ужин такой же. Потом, забыв вынуть ключи из тульских замков у бюро и шкафов, стелют пуховики, которых достанет всем, сколько бы гостей ни приехало. Живая машина стаскивает с барина сапоги, которые, может быть, опять затащит Мимишка под диван, а панталоны Егорка опять забудет на дровах».

Какой образ ближе к жизненной реальности — этот барин, ленивый только с виду и пассивный лишь до поры, или будущий романнный Обломов, очевидным прообразом которого он является (как улавливается прообраз Штольца в англичанине)? Ответ здесь достаточно очевиден. Однако он влечет за собой новый вопрос: почему соответствующие образы столь

принципиально изменены автором в романе «Обломов» («Отечественные записки», 1859)? От натуры барина Обломову оставлена лишь «пассивная» половинка, Штольц «подается» почти панегирически...

Вернувшись в Петербург после путешествия на «Палладе» (через Дальний Восток и Сибирь), Гончаров попал в душераздирающую атмосферу неожиданного военного поражения России, воспринимавшегося в обществе как трагедия и позор. Разумеется, первоочередными виновниками краха в массовом сознании выглядели только что умерший Николай I и его администрация, а также «самодержавие и крепостное право» (в расхожем эмоционально-образном осмыслении соответствующих феноменов). Более взвешенные умы подвергали критике застоявшуюся социально-экономическую систему страны. Была и еще одна линия нападок в общественной самокритике тех лет, атаковавшая русский национальный характер и противопоставлявшая ему деловитость, практицизм, расчетливость, предпринимательские наклонности западных европейцев. Образ главного героя романа «Обломов» в итоге приобрел такой окончательный вид, что стал выражать основные постулаты этого последнего идейного «направления». Если барин в очерке, включенном во «Фрегат «Паллада»», — лежебока до поры, пассивен с виду, но потенциально способен проявить неожиданные качества сжатой мощной пружины, то литературный Обломов — просто невероятный, абсолютный лежебока и безнадежно пассивен. Он пролежал — в романе Гончарова — на диване на протяжении *всей* длинной первой части (отлучившись лишь ненадолго на «большое кресло», где тоже полулежал) и вскочил с дивана только при появлении своего неожиданно приехавшего друга детства Штольца). Реалистический, всегда полный противоположных начал жизненный образ был заменен на художественный шарж, на яркий и броский образ, включающий элементы *гротеска* и выражающий в своей «половинчатой» структуре нужную автору идейную «направительную» схему. Натура барина из «Фрегата «Паллады»» была при этом как бы разрублена пополам, на две заживших самостоятельно части. Одна часть оказалась поданной в новом романе как целое и получила имя Илья Ильич Обломов, а другая половинка — сращена с образом английского джентльмена. Этот гибрид дал Андрея Штольца, который тоже представляет, по сути, образ с чертами гротесковости — он только предпринимательствует, кипит некоей энергией, но в общем по-человечески одинок и ущемлен.

Гротесковые образы не противопоказаны литературе и нередко блестяще в ней применяются (Митрофанушка Простаков в «Недоросле» Фонвизина, Слюняй в «Трумфе» Крылова, образы помещиков в «Мертвых душах» Гоголя и т. п.), но для того, чтобы быть вполне органичными, требуют произведения, написанного в соответствующей им *художественной условности*. Например, образы градоначальников выглядят совер-

шенно естественно в контексте «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина. Однако если одну из этих гротесковых фигур в порядке эксперимента перенести в какой-то роман Л.Н. Толстого, она трансформирует самым своим присутствием весь толстовский образный ряд, основанный на эффекте «достоверности», на максимальном приближении к жизненной реальности. То же относится к гоголевским фигурам наподобие Ноздрева, Плюшкина и т. п.¹ Образы Обломова и Штольца при внимательном наблюдении также выглядят весьма своеобразно в контексте романа, написанного в целом по принципам «жизнеподобия», изображающего современное русское общество и жизнь реального Петербурга — то есть выдержанного в той тональности, той художественной условности, которая предполагает полнокровные характеры, а не идеологические схемы (впрочем, мягко шаржирована и обстановка детства Ильи Ильича в Обломовке). Окружают их именно блестяще написанные Гончаровым реалистические характеры. Особенно колоритны преимущественно отрицательные по своей человеческой сути персонажи (Тарантьев, Мухоморов и др.). Большой удачей писателя были образы слуги Захара, его жены Анисьи и вдовы Агафьи Матвеевны Пшеницыной, на которой в конце жизни женится Обломов. Зато Ольга Ильинская, в которую был влюблен Обломов и на которой впоследствии женился Штолец, — тоже образ, носящий следы «направительных» тенденций. Несмотря на констатацию автором целого реестра свойственных ей прекрасных качеств, Ольге как литературному персонажу недостает естественности тургеневских девушек (как и реалистической естественности Веры с Марфинькой из третьего романа самого Гончарова «Обрыв»). Объективная причина определенной ее нежизненности — кроме общей надуманности приданного ей ореола «передовой дворянской девушки» — в том, что в романе ее образ вовлечен в любовный «треугольник» с Обломовым и Штольцем, то есть включен в одну с ними *систему*, — и их страдающие схематизмом образы, что вполне естественно, исподволь трансформируют третий элемент системы по своему подобию.

Личное отношение Гончарова к своему главному герою неоднозначно. Он неоднократно дает ему проявить свое человеческое благородство, искренность и добродушие, заставляет Штольца от души восхвалять «честное, верное сердце» Обломова. За оскорбление в адрес Штольца Илья Ильич однажды дает оплеуху наглецу Тарантьеву. В конце жизни Обломова Штолец, защищая интересы доверчивого и непрактичного друга, вступает в борьбу с опутавшими Илью Ильича мошенниками Тарантьевым и Мухоморовым, и по логике своего образа он явно их одолеет. Губительная инертность Обломова истолковывается как его беда, а не порок.

¹ Давно замечено, что в Обломове есть черты гоголевского Манилова.

Впрочем, демократическая критика немедленно интерпретировала произведение в основном как роман антикрепостнический и свидетельствующий о полной духовной деградации помещичьего дворянства. Поверхностное восприятие романа с «классовых» позиций и много позже, в условиях СССР, не раз побуждало истолковывать Илью Ильича Обломова как барина-бездельника, закосневшего в своем немыслимом карикатурном тунеядстве¹.

На самом деле «феодалные» взаимоотношения барина Обломова и слуги Захара исполнены добродушного комизма, а нередко обретают под пером Гончарова характер веселой пародии. Вот известная сцена, в которой Захар нечаянно оговорился перед барином, что, мол, «другие не хуже». Илья Ильич неожиданно не на шутку оскорбляется:

«— Ну-ка, реши: как ты думаешь, «другой» я — а?

— Да полно вам, батюшка, томить-то меня жалкими словами! — умолял Захар. — Ах ты, господи!

— Я «другой»? Да разве я мечусь, разве работаю? Мало ем, что ли? Худошав или жалок на вид? Разве недостает мне чего-нибудь? Кажется, подать, сделать — есть кому! Я ни разу не натянул себе чулок на ноги, как живу, слава Богу! Стану ли я беспокоиться? Из чего мне? И кому я это говорю? Не ты ли с детства ходил за мной? Ты все это знаешь, видел, что я воспитан нежно, что я ни холода, ни голода никогда не терпел, нужды не знал, хлеба себе не зарабатывал и вообще черным делом не занимался. Так как же это у тебя достало духу равнять меня с другими? Разве у меня такое здоровье, как у этих «других»? Разве я могу все это делать и перенести?»

Здесь, как видим, автор вдруг заставляет самого Обломова просто-душно перечислить стандартный набор фельетонных атрибутов помещичьего «паразитизма», скорее уместный в устах какого-нибудь записного газетного обличителя-публициста. Затем Илья Ильич забавно путает понятия в следующей фразе:

¹ Роман «Обломов» вообще получил своего рода вторую жизнь после Октябрьской революции. Его образы оказались в высшей степени удобны для политпропаганды самого разного уровня, в связи с чем наиболее острые отрывки из романа, затрагивающие отношения между барями и крепостными, долгое время изучались уже в первых классах средней школы. Мальчик Илюша, капризно pinaющий в нос обувавшего его Захарку, как и взрослый Илья Ильич, постоянно лежащий на диване и забавно ругающийся со слугой, воспринимались детским сознанием как нечто интригующе странное, хотя вытекающий из текста отрывков общий детский вывод о «барине» Обломове неизбежно состоял в том, что он почему-то очень ленивый, но не злой. В то же время надо признать, что такое использование текста сопровождалось главным: регулярными переизданиями романа в целом, причем огромными тиражами. В итоге, в отличие от третьего романа «Обрыв», в ряде отношений наиболее зрелого, «Обломов» Гончарова широко известен читателю XX в.

«— Нет, нет, ты постой! — заговорил Обломов. — Я спрашиваю тебя: как ты мог так горько оскорбить барина, которого ты ребенком носил на руках, которому век служишь и который благодетельствует тебе?»

Не барин должен быть благодарен тому, кто его маленького когда-то «носил на руках», а носивший — барину! Эта декларируемая «логика феодала» и «этика феодала», выворачивающая наизнанку простые и человечески естественные вещи, воистину уморительна на фоне редкостного панибратства *реальных* взаимоотношений Обломова и Захара. Далее Гончаров устами Обломова пародирует распространенные в среде помещиков представления о своей «отцовской» роли в отношении крестьян:

«Захар не выдержал: слово благодетельствует доконало его! Он начал мигать чаще и чаще. Чем меньше понимал он, что говорил ему в патетической речи Илья Ильич, тем грустнее становилось ему.

— Виноват, Илья Ильич, — начал он сипеть с раскаянием, — это я по глупости, право по глупости...

И Захар, не понимая, что он сделал, не знал, какой глагол употребить в конце своей речи.

— А я, — продолжал Обломов голосом оскорбленного и не оцененного по достоинству человека, — еще забочусь день и ночь, тружусь, иногда голова горит, сердце замирает, по ночам не спишь, ворочаешься, все думаешь, как бы лучше... а о ком? Для кого? Все для вас, для крестьян; стало быть, и для тебя. Ты, может быть, думаешь, глядя, как я иногда кроюсь совсем одеялом с головой, что я лежу как пень да сплю; нет, не сплю я, а думаю все крепкую думу, чтоб крестьяне не потерпели ни в чем нужды, чтоб не позавидовали чужим, чтоб не плакались на меня господу Богу на страшном суде, а молились бы да поминали меня добром. Неблагодарные! — с горьким упреком заключил Обломов».

Как видим, лежебока изображает само свое непрерывное пребывание в постели как особую форму тяжкого труда на благо крестьян. Особенно впечатляет то, что он искренен. Патетические монологи «патриарха» неоднократно в наиболее возвышенных местах прерываются питьем кваса. Ирония писателя достигает кульминации — итог бурного разговора Обломова и Захара обескураживающе нелеп:

«Оба они перестали понимать друг друга, а наконец каждый и себя».

Образу Штольца Гончаров придавал особое значение. Это образ активного деятеля. В отличие от русского дворянина Петра Адуева Штолец — полунемец:

«Штолец был немец только вполовину, по отцу: мать его была русская; веру он исповедовал православную; природная речь его была русская: он учился ей у матери и из книг, в университетской аудитории и в играх с деревенскими мальчишками, в толках с их отцами и на московских базарах. Немецкий же язык он наследовал от отца да из книг».

Мать Штольца отнюдь не в восторге от ряда черт своего мужа-немца. Но женским страданиям этой героини «Обломова» Гончаров, что характерно, отнюдь не дает того широкого «эмансипаторского» разворота, который был им придан в «Обыкновенной истории» переживаниям Лизаветы Александровны, оказавшейся замужем за русским и притом за дворянином. В изображении жизненных понятий матери Штольца улавливаются даже нотки авторской иронии:

«На всю немецкую нацию она смотрела как на толпу патентованных мещан, не любила грубости, самостоятельности и кичливости, с какими немецкая масса предъявляет везде свои тысячелетием выработанные бюргерские права, как корова носит свои рога, не умея, кстати, их спрятать.

На ее взгляд, во всей немецкой нации не было и не могло быть ни одного джентльмена. Она в немецком характере не замечала никакой мягкости, деликатности, снисхождения, ничего того, что делает жизнь так приятною в хорошем свете, с чем можно обойти какое-нибудь правило, нарушить общий обычай, не подчиниться уставу.

Нет, так и ломают эти невежи, так и напирают на то, что у них положено, что заберут себе в голову, готовы хоть стену пробить лбом, лишь бы поступить по правилам».

Сын унаследовал свою деловитость и энергию отнюдь не от матери. Он именно «напирает, ломит и пробивает»:

«Нужно ли прибавлять, что сам он шел к своей цели, отважно шагая через все преграды, и разве только тогда отказывался от задачи, когда на пути его возникала стена или отверзалась непроходимая бездна.

Но он не способен был вооружиться той отвагой, которая, закрыв глаза, скакнет через бездну или бросится на стену на авось. Он измерит бездну или стену, и если нет верного средства одолеть, он отойдет, что бы там про него ни говорили.

Чтоб сложиться такому характеру, может быть нужны были и такие смешанные элементы, из каких сложился Штолец. Деятели издавна отличались у нас в пять, шесть стереотипных форм, лениво, вполглаза глядя вокруг, прикладывали руку к общественной машине и с дремотой двигали ее по обычной колее, ставя ногу в оставленный предшественником след. Но вот глаза очнулись от дремоты, слышались бойкие широкие шаги, живые голоса...

Сколько Штольцев должно явиться под русскими именами!»

Итак, автор старается внушить читателю, что Штолец — пример для подражания, что он принадлежит к человеческому типу, у которого боль-

шое будущее, и что он выражает своего рода идеал деятельной личности¹. Получилось ли это у Гончарова?

В сословном государстве разночинцу Штольцу куда труднее закончить служебное поприще, как Петр Адуев, тайным советником. Как и Обломов, он бросил государственную службу в самом начале. Гончаров явно избегает конкретного разговора, каким же именно «общественным служением» занялся взамен Андрей Штольц:

«Штольц ровесник Обломову: и ему уже за тридцать лет. Он служил, вышел в отставку, занялся своими делами и в самом деле нажил дом и деньги. Он участвует в какой-то компании, отправляющей товары за границу. Он беспрестанно в движении: понадобится обществу послать в Бельгию или Англию агента — посылают его; нужно написать какой-нибудь проект или приспособить новую идею к делу — выбирают его. Между тем он ездит и в свет и читает: когда он успевает — Бог весть».

При любой попытке конкретизации этих более чем лаконично затронутых занятий «в какой-то компании, отправляющей товары за границу» пришлось бы начать описание торговых сделок, денежных расчетов, борьбы за прибыль, вожаемого роста личного капитала и т. п., а отнюдь не каких-либо высоких дел во благо человечества. Образ бы неминуемо снизился.

Поневоле уклончив Гончаров и в описании того, на чем собственно основана семейная идиллия Штольца и умной образованной красавицы Ольги. В отличие от жены Петра Адуева, она (по авторской воле) ни в коей мере не чахнет, оказавшись замужем за заметно похожим на него «отправляющим товары за границу» машиноподобным немцем:

«Не встречали они равнодушно утра; не могли тупо погрузиться в сумрак теплой, звездной, южной ночи. Их будило вечное движение мысли, вечное раздражение души и потребность думать вдвоем, чувствовать, говорить!..

Но что же было предметом этих жарких споров, тихих бесед, чтений, далеких прогулок?

Да все. Еще за границей Штольц отвык читать и работать один: здесь, с глазу на глаз с Ольгой, он и думал вдвоем. Его едва-едва ставало поспевать за томительною торопливостью ее мысли и воли».

В свое время исследователи подметили, что это авторское «да все» (объективно близкое по смыслу к «да ничего»), разумеется, не является

¹ Автором приданы Штольцу еще и некоторые «философские» и «естественно-научные» взгляды того типа, который был позже критически назван «вульгарным материализмом» и «социал-дарвинизмом», но к моменту опубликования романа пользовался немалой популярностью среди российской молодежи. Эти воззрения, которые Штольц проявляет свободно и многократно, рассчитаны на дополнительное повышение его акций у тогдашнего читателя.

настоящим ответом на вопрос. Логика образа Штольца в явном противоречии с отношением к нему Гончарова.

Штолец не вызвал особых восторгов у современных автору русских критиков. Статья Н.А. Добролюбова «Что такое обломовщина?», высоко оценивая само произведение, развенчивала и Штольца, и его семейное счастье с Ольгой, и Илью Ильича. А.В. Дружинин в статье «"Обломов", роман Гончарова» сосредоточил свои симпатии на «добром, милом и светлом» Илье Ильиче (согласившись при этом, что его инертность, «обломовщина» — именно русское качество). А.А. Григорьев в цикле статей о Тургеневе назвал Штольца не личностью, а «фокусом», об Ольге же заявил, что из нее «под старость... выйдет преотвратительная барыня», предсказав, что Штолец «попадет к ней под башмак», и противопоставил Ольге Агафью Матвеевну Пшеницыну, которая «гораздо более женщина». Образ самого Обломова, по словам Григорьева, «польстил... только весьма небольшому кружку людей, которые верят еще тому, что враг наш в деле развития — наша собственная натура».

Обломов умирает от апоплексического удара, оставив, однако, сына Андрея. Агафья Матвеевна, его мать, жертвенная во всем, уступает просьбам Штольца и Ольги и отдает им Андрюшу «на воспитание», полагая, что «там его настоящее место», а не рядом с ней, простой женщиной. Между тем Обломовке предстоит вот-вот стать станцией железной дороги, и она, по словам Штольца, увидит «зарю нового счастья» (в чем тут счастье и для кого, не вполне ясно). В последней сцене романа Штолец, прохаживаясь по Выборгской стороне, встречает старого нищего, в котором узнает Захара. Как ранее Агафью, Штолец приглашает его ехать с ним в деревню — и, подобно Агафье, Захар отказывается: он не хочет уезжать «от могилки» Ильи Ильича. Со Штольцем приятель-литератор — «полный, с апатическим лицом, задумчивыми, как будто сонными глазами» (явный «автопортрет» Гончарова!). Ему-то и рассказывает Штолец то, «что здесь написано». Этим в общем нехитрым ходом писатель завершил свой роман.

Роман «Обрыв» был напечатан в журнале «Вестник Европы» (1869). Обычно указывают, что «Обрыв» писался почти двадцать лет с перерывами. На самом деле Гончаров скорее брался на протяжении этих лет за некие разнородные, хотя и смежные замыслы, которые не были завершены. Писатель принимался за роман «Художник» — так возник образ Бориса Райского, и был сделан соответствующий акцент на художнической психологии героя. От начала незавершенного замысла отпочковался фрагмент «Софья Николаевна Беловодова» и был опубликован в качестве повести (1860). На следующий год были напечатаны в качестве самостоятельных произведений фрагменты «Бабушка» и «Портрет». Есть сведения, что шла работа над романом «Вера» — то есть менялся

предполагаемый центральный образ, а имеющиеся заготовки на этом этапе, видимо, соответственно внутренне перераспределялись, переакцентывались.

«Швы» и «стыки», оставшиеся в окончательном тексте романа после объединения в одно целое нескольких «полуфабрикатов», при внимательном наблюдении заметны. Автономность соответствующих его разделов сохранилась.

Основные события, связанные с символом «Обрыв», ставшим окончательным названием произведения, разворачиваются в приволжском городке. Но подготовленные этюды к «Художнику» попали в текст «Обрыва», и появилось тягучее «биографическое» начало, описывающее детство и взросление Райского, а также история его чувствительной дружбы на грани флирта с «первой кузиной» Беловодовой. Понятно, что данные разделы дополнительно высвечивают образ Райского, но сделать это явно можно было бы другими способами и средствами, быстрее и энергичнее. Впрочем, диспропорции, затянутые разделы и иные композиционные особенности, которые естественно признать за недостатки повествования, иногда оборачиваются и своего рода достоинствами. Так, делая несомненно более рыхлым роман как целое, они позволяют Гончарову достигнуть в обрисовке образа Райского небывалого для него ранее художественного психологизма.

В окончательном варианте Борис Райский — по-прежнему человек художественно-творческого склада. В русской литературе трудно найти другие примеры столь же прозорливого, подробного и внимательного изображения личности этого типа. Уже в детстве оказалось, что Райский какой-то иной, чем прочие люди:

«И в раннем детстве, когда он воспитывался у бабушки, до поступления в школу, и в самой школе, в нем проявлялись те же загадочные черты, та же неровность и неопределенность наклонностей.

Когда опекун привез его в школу и посадили его на лавку, во время класса, кажется, первым бы делом новичка было вслушаться, что спрашивает учитель, что отвечают ученики.

А он прежде всего воззрился в учителя: какой он, как говорит, как нюхает табак, какие у него брови, бакенбарды; потом стал изучать болтающуюся на животе его сердоликовую печатку, потом заметил, что у него большой палец правой руки раздвоен посередине и представляет подобие двойного ореха.

Потом осмотрел каждого ученика и заметил все особенности: у одного лоб и виски вогнуты внутрь головы, у другого мордастое лицо далеко выпятилось вперед, там вон у двоих, у одного справа, у другого слева, на лбу волосы растут вихорком и т. д., всех заметил и изучил, как кто смотрит.

Один с уверенностью глядит на учителя, просит глазами спросить себя, почешет колени от нетерпения, потом голову. А у другого на лице то выступает, то прячется краска — он сомневается, колеблется. Третий прямо смотрит вниз, пораженный боязнью, чтоб его не спросили. Иной ковыряет в носу и ничего не слушает. Тот должен быть ужасный силач, а этот черненький — плут. И доску, на которой пишут задачи, заметил, даже мел и тряпку, которою стирают с доски. Кстати тут же представил и себя, как он сидит, какое у него должно быть лицо, что другим приходит на ум, когда они глядят на него, каким он им представляется?»

Райскому свойственны необыкновенная наблюдательность в сочетании с неумением логически последовательно мыслить в простых ситуациях, когда прочим детям это дается без затруднения, зато он способен иногда каким-то невероятным озарением, нетривиальным путем («путем сверкающей в голове догадки») добраться до результата раньше других. И «писать выучился Райский быстро, читал со страстью историю, эпopeю, роман, басню, выпрашивал, где мог, книги, но с фактами, а умозрений не любил, как вообще всего, что увлекало его из мира фантазии в мир действительный». Учась музыке, «с нотами не дружился», «все капризничал: то играл не тем пальцем, которым требовал учитель, а каким казалось ему ловчее, не хотел играть гамм, а ловил ухом мотивы, какие западут в голову, и бывал счастлив, когда удавалось ему уловить ту же экспрессию или силу, какую слышал у кого-нибудь». «Скоро он перегнал розовеньких уездных барышень и изумлял их силою и смелостью игры, пальцы бегали свободно и одушевленно. Они еще сидят на каком-то допотопном рондо да на сонатах в четыре руки, а он перескочил через школу и через сонаты, сначала на кадрили, на марши, а потом на оперы, проходя курс по своей программе, продиктованной воображением и слухом».

Взрослый Райский словно весь составлен из противоречий:

«— Злой, холодный эгоист и гордец! — говорили попавшие в злую минуту.

— Помилуйте, он очарователен: он всех нас обворожил вчера, все без ума от него! — говорили другие.

— Актер! — твердили некоторые.

— Фальшивый человек! — возражали иные. — Когда чего-нибудь захочет достигнуть, откуда берутся речи, взгляды, как играет лицо!

— Помилуйте! это честнейшее сердце, благородная натура, но нервная, страстная, огненная и раздражительная! — защищали его два-три дружеские голоса.

И так в круге даже близких знакомых его не сложилось о нем никакого определенного понятия, и еще менее образа».

Дядя-опекун был категорически против намерений племянника профессионально заняться искусством. Он сообщает Райскому весьма харак-

терное мнение о людях этого рода: «А начинают они от бедности, из кус-ка хлеба — спроси; все большею частью вольноотпущенные, мещане или иностранцы, даже жида. Их неволя гонит в художники, вот они и напир-ают на искусство. А ты — Райский! У тебя земля и готовый хлеб. Конечно, для общества почему не иметь приятных талантов: сыграть на фортепи-ано, нарисовать что-нибудь в альбом, спеть романс... Вот я тебе и немца нанял. Но быть артистом по профессии — что за блажь! Слыхал ли ты ко-гда-нибудь, чтоб нарисовал картину какой-нибудь князь, граф или ста-тую слепил старый дворянин... нет: отчего это?..

— А Рубенс? — вдруг перебил Райский, — он был придворный, по-сланник...

— Куда хватил: это лет двести назад! — сказал опекун, — там, у немцев... А ты поступишь в университет, в юридический факультет, по-том служи в Петербурге, учись делу, добивайся прокурорского места, а родня выведет тебя в камер-юнкеры. И если не будешь дремать, то с тво-им именем и родством тридцати лет будешь губернатором. Вот твоя карь-ера!»

Именно Райский со специфическими особенностями его личности из-бирается Гончаровым на роль героя, вокруг которого выстраивается мно-гогранный сюжет «Обрыва» — и его петербургские, и его волжские пе-рипетии. В город на Волге Райский приезжает дважды. В первый раз — юношей:

«Райский вышел из гимназии, вступил в университет и в одно лето по-ехал на каникулы к своей двоюродной бабушке, Татьяне Марковне Бе-режковой.

Бабушка эта жила в родовом маленьком имении, доставшемся Борису от матери. Оно все состояло из небольшой земли, лежащей вплоть у горо-да, от которого отделялось полем и слободой близ Волги, из пятидесяти душ крестьян, да из двух домов — одного каменного, оставленного и за-пущенного, и другого деревянного домика, выстроенного его отцом, и в этом-то домике и жила Татьяна Марковна с двумя, тоже двоюродными, внуками-сиротами, девочками по седьмому и шестому году, оставлен-ными ей двоюродной племянницей, которую она любила, как дочь.»

Гончаров, мало уделявший внимания пейзажным описаниям в пер-вых двух романах, в «Обрыве» вдруг оказывается мастером словесной живописи. Эту грань его писательского таланта помогает здесь выявить, несомненно, то, что описываются родные места самого автора:

«С одной стороны Волга с крутыми берегами и Заволжьем; с дру-гой — широкие поля, обработанные и пустые, овраги, и все это замыка-лось далью синевших гор. С третьей стороны видны села, деревни и часть города. Воздух свежий, прохладный, от которого, как от летнего купанья, пробегает по телу дрожь бодрости.

Дом весь был окружен этими видами, этим воздухом, да полями, да садом. Сад обширный около обоих домов, содержавшийся в порядке, с темными аллеями, беседкой и скамьями. Чем далее от домов, тем сад был запущеннее.

Подле огромного развесистого вяза, с сгнившей скамьей толпились вишни и яблони; там рябина; там шла кучка лип, хотела было образовать аллею, да вдруг ушла в лес и братски перепуталась с ельником, березняком. И вдруг все кончалось обрывом, поросшим кустами, идущими почти на полверсты берегом до Волги. <...> Один только старый дом стоял в глубине двора, как бельмо в глазу, мрачный, почти всегда в тени, серый, полинявший, местами с забитыми окнами, с поросшим травой крыльцом, с тяжелыми дверьми, замкнутыми тяжелыми же задвижками, но прочно и массивно выстроенный. Зато на маленький домик с утра до вечера жарко лились лучи солнца, деревья отступили от него, чтоб дать ему простора и воздуха. Только цветник, как гирлянда, обвивал его со стороны сада, и махровые розы, далии и другие цветы так и просились в окна.»

Ко времени второго приезда Райского на Волгу из его шести-семилетних племянниц уже успели вырасти взрослые девушки. Кажется, перед читателем хорошо известная русской литературе пара сестер «Ольга и Татьяна» — на сей раз их зовут Марфенька и Вера. Однако автор вкладывает в их образы неожиданный смысл. Именно простая и искренняя Марфенька, а не самоутлубленная, но склонная к самонадеянным суждениям и «оригинальным» выходкам Вера ближе Гончарову. Марфенька, любящая детей, созданная для мужа и семьи и вообще буквально излучающая нравственное здоровье, едва ли не есть в романе Гончарова его новый писательский идеал героини-женщины. Вере же (по сути, духовной преемнице главных героинь «Обыкновенной истории» и «Обломова») предстоит оказаться на страницах романа жертвой тех житейских соблазнов, от которых абсолютно защищена своей естественностью, верой в Бога и ясной моралью Марфенька.

Райский в романе в соответствии с логикой своей эмоциональной натуры поочередно безрезультатно влюбляется во всех трех своих кузин (Софью Беловодову, Марфеньку и Веру). Вера же тайно дружит с местным двадцатисемилетним нигилистом Марком Волоховым, который привык постоянно дразнить жителей городка необычностью своего облика и жизненного поведения. Горький парадокс в том, что от природы умную, начитанную, однако склонную к экстравагантностям (и при этом совершенно неопытную) Веру влечет к этому господину, превратившему свою жизнь в непрерывный дешевый театр, хвастаясь, что «привык уж все в жизни без позволения делать». Подобная «свобода» совершенно не нужна Марфеньке, но в глубине души привлекательна для Веры (впрочем, Гончаров показывает, что Марк неглуп и не лишен особого коварно-

го обаяния, так что его шутовские нагловатые выходки поначалу вызывают определенный интерес, смешанный с жалостью, и у зрелого Райского). В итоге в определенный момент на пике своего увлечения Вера уступает Марку, совершая совместно с ним поступок физически непоправимый и по здравым нормам русской общественной морали XIX в. для девушки непозволительный. После этого она быстро осознает ничтожность сего «нового человека» и с презрением отвергает его неуверенные предложения «обвенчаться».

В отличие от некоторых героинь «антинигилистических» романов 60 — 70-х годов XIX в. Вера не гибнет. Ее неожиданным спасителем оказывается благородный и великодушный Иван Иванович Тушин, воплощающий в романе новый гончаровский идеал русского человека — отнюдь не «Штольца под русским именем».

Тушин имеет в романе прозвище «лесничий», поскольку «он жил в самой чаще леса в собственной усадьбе, сам занимался с любовью этим лесом, растил, холил, берег его, с одной стороны, а с другой — рубил, продавал и сплавлял по Волге». Тушин устроил единственный в округе паровой пильный завод, держал «сведущего немца», специалиста-лесовода, «но не отдавался ему в опеку», а в свободное время любил читать французские романы, ходил на охоту и время от времени удивлял город «громкой пирушкой». Говоря словами Райского, «Тушины — наша истинная «партия действия»... когда все миражи, лень и баловство исчезнут, уступив место настоящему «делу»... тогда явятся, на смену им, «работники», «Тушины» на всей лестнице общества...».

Тушин давно влюблен в Веру, и именно его она избирает для передачи Марку отказа от дальнейших встреч. Вздвигнутый и униженный Марк исчезает из города, а самоотверженный решительный Тушин заявляет бабушке: «Дайте же мне Веру Васильевну, дайте мне ее! <...> Она будет царицей и укроется в моих лесах, под моей защитой, от всяких гроз и забудет всякие обрывы, хоть бы их были тысячи!!» Между тем¹ Райский по свежим следам событий начинает сочинять роман «Вера»...

Итак, Гончаров отказался от «эмансипаторских» идей времен «Обыкновенной истории», от своих «русско-немецких» иллюзий и утопий времен «Обломова», а также присоединил свой голос к голосам писателей, с тревогой говоривших в 60 — 70-е годы об опасной притягательности для молодежи все более распространявшегося в реальной жизни России «нигилистического» поветрия. Все это спровоцировало в целом отрицательное отношение к его роману со стороны «революционно-демократической» критики. Впрочем, громоздкий «Обрыв» был прохладно встречен и критиками других направлений. Подобные факты однако не дают настоящих оснований считать произведение «неудачей» Гончарова. Суд современников далеко не всегда справедлив. В начале XXI в. уже вряд ли акту-

альны волновавшие когда-то критику вопросы наподобие того, есть ли образ Марка Волохова карикатура на революционера-демократа или, напротив, недостаточно резкое его разоблачение. В романе есть немало сторон, сильных в чисто художественном отношении.

Так, Гончаров проявил себя именно в «Обрыве» великолепным бытописателем. Словесные картины жизни волжского городка поражают авторской наблюдательностью и по своей зримости напоминают полотна жанровой живописи. Вот Райский от скуки отправляется побродить по окрестностям:

«Он заглянул к бабушке: ее не было, и он, взяв фуражку, вышел из дома, пошел по слободе и добрел незаметно до города, продолжая с любопытством вглядываться в каждого прохожего, изучал дома, улицы.

Там кое-где двигался народ. Купец, то есть шляпа, борода, крутое брюхо и сапоги, смотрел, как рабочие, кряхтя, складывали мешки хлеба в амбар; там толпились какие-то неопределенные личности у кабака, а там проехала длинная и глубокая телега, с насаженным туда неслыханным числом рослого, здорового мужичья, в порыжевших шапках без полсы, в рубашках с синими заплатами, и в бурых армяках, и в лаптях, и в громадных сапожищах, с рыжими, седыми и разношерстными бородами, то клином, то лопатой, то раздвоенными, то козлинообразными.»

Питомец натуральной школы неожиданно сказался в знаменитом писателе, который находчиво и непринужденно применяет литературную «технику» физиологических очерков времен его молодости, здесь и далее насыщая повествование и описание множеством конкретных жизненных деталей:

«Телега ехала с грохотом, прискакивая; прискакивали и мужики; иной сидел прямо, держась обеими руками за края, другой лежал, положив голову на третью, а третий, опершись рукой на локоть, лежал в глубине, а ноги висели через край телеги.

Правил большой мужик, стоя, в буром длинном до полу армяке, в нахлобученной на уши шляпе без полей, и медленно крутил вожжой около головы.

Лицо у него от загара и пыли было совсем черное, глаза ушли под шапку, только усы и борода, точно из овечьей бело-золотистой, жесткой шерсти, резко отделялись от темного кафтана.

Лошадь рослая, здоровая, вся в кисточках из ремней по бокам, выбивалась из сил и неслась скачками.

Все это прискакало к кабаку, соскочило, отряхиваясь, и убралось в двери, а лошадь уже одна доехала до изгороди, в которую всажен был клок сена, и, отфыркавшись, принялась есть.»

В «Обыкновенной истории», да и в «Обломове» автор редко и обычно бегло окидывал взглядом внешний мир (исключение — публиковавший-

я первоначально как самостоятельное произведение «Сон Обломова»). Теперь герой погружен в окружающую жизнь во всей ее пестроте:

«Встречались Райскому дальше в городе лица, очевидно бродившие без дела или с «миражем дела». Купцы, томящиеся бездельем у своих лавок; проедет советник на дрожках; пройдет, важно выступая, духовное лицо, с длинной тростью.

А там в пустой улице, посредине, взрывая нетрезвыми ногами облака пыли, шел разгульный малый, в красной рубашке, в шапке набок, и, размахивая руками, в одиночку орал песню и время от времени показывал редкому прохожему грозный кулак.»

В романе «Обрыв» Гончаровым создан целый ряд ярко написанных колоритных характеров (председатель казенной палаты Нил Андреевич, старинный друг бабушки Тит Никоныч Ватутин, провинциальная «львица» Полина Карповна Крицкая, университетский друг Райского учитель Леонтий Козлов и его жена Уленька, дворовый Савелий и его жена Марина и т. д.).

Гончаров впервые отдал в «Обрыве» щедрую дань и эротической проблематике, дотоле бывшей своего рода прерогативой такого крупного романиста-современника, как А. Ф. Писемский, но не принадлежавшей к числу характерных черт произведений самого Гончарова. Нельзя не заметить, что случившееся в конце концов с Верой происходит в «Обрыве» на фоне цветастой эротики — читатель как бы подготавливается к этой драме автором. Автором явно не случайно подробно, все с той же картинностью, описываются похождения двух любвеобильных красавиц — Уленьки и Марины. Сюда же следует отнести пребывающую в непрестанной готовности к флирту со всяким свежим человеком Полину Карповну. Да и Райского «страстный змей» однажды доводит до такого состояния, что лишь невинное простодушие Марфеньки спасает саму девушку и отрезвляет «братца». Естественно, все это так подробно изображается писателем, поскольку высвечивает неблагоприятное моральное состояние современного общества, способствующее бедам, в которые попадает молодежь. Однако Гончаров, пожалуй, порой излишне увлекается нагнетанием подобных коллизий, подспудно едва ли не любясь той же Мариной.

Три романа, которым присуща определенная идейно-художественная преемственность, составляют основу писательского наследия И.А. Гончарова. После «Обрыва» Гончаров выступал как критик (статья о комедии Грибоедова «Горе от ума» «Милльон терзаний» (1872), статья о замысле «Обрыва» и внутреннем единстве всех трех романов «Лучше поздно, чем никогда» (1879) и др.).

К мемуаристике Гончарова помимо воспоминаний о годах юности относится так называемая «Необыкновенная история» (впервые опубли-

кована в «Сборнике Российской публичной библиотеки». Т. 2. Вып. 1. Пг., 1924). Это гончаровская версия его литературной ссоры с Тургеневым, ее причин и обстоятельств. «Необыкновенная история» написана в эмоционально взвинченном состоянии. Гончаров, по сути, обвиняет Тургенева в плагиате, а также в том, что он сообщал его литературные замыслы своим приятелям из числа французских прозаиков, и те использовали их в своей работе. Прямого заимствования и воспроизведения гончаровских текстов, то есть плагиата, у Тургенева найти невозможно. Беспредметен ли гнев Гончарова? И да и нет, ибо есть другое: *творческое варьирование* Тургеневым некоторых его образно-сюжетных мотивов¹.

Творчество И.А. Гончарова в XIX в. оценивалось исключительно высоко и ставилось в один ряд с творчеством Ф.М. Достоевского, И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого. Роман «Обломов» неизменно сохранял за ним репутацию классика и в условиях СССР. Остается непреходящим большое значение художественной проблематики «Обыкновенной истории» и «Обрыва». Хотя написано Гончаровым-прозаиком относительно немного (три романа и «Фрегат «Паллада»»), без Гончарова история русской прозы непредставима.

ИВАН СЕРГЕЕВИЧ ТУРГЕНЕВ (1818 — 1883)

Иван Сергеевич Тургенев родился в дворянской семье, детство провел в Спасском-Лутовинове Орловской губернии, окончил философские факультеты в Петербургском и затем Берлинском университетах; после знакомства с певицей Полиной Виардо жил преимущественно за границей.

Природа, вероятно, назначала Тургеневу быть поэтом. В литературу он пришел как проникновенный лирик.

Утро туманное, утро седое...
Нивы печальные, снегом покрытые...
Нехотя вспомнишь и время былое,
Вспомнишь и лица, давно позабытые.

(«В дороге», 1843)

Впоследствии эти стихи стали популярным романсом, который нередко воспринимается как образец «народного творчества» — фольклоризовался, хотя и имеет конкретного автора.

¹ См. анализ этой проблемы в книге: *Батюто А.И. Тургенев-романист*. Л., 1972.

Интересна однако быстрая и своеобразная эволюция Тургенева-писателя. Лирик Тургенев с середины 1840-х годов резко повернул на *прозу*. Тут прослеживается своя внутренняя логика. Объективно именно проза выдвигалась вперед в 40-е годы самой литературной ситуацией. Читательский интерес к поэзии катастрофически быстро слабел. Тургенев же и в самом начале своей творческой биографии любил и умел писать стихотворения с равномерно и подробно прописываемым сюжетом («**Баллада**», 1841). На фоне стихотворения-романса «Утро туманное, утро седое...», почти параллельно ему Тургенев пишет «рассказ в стихах» «**Параша**» (1843). Жанровое указание («рассказ в стихах») более чем любопытное. Далее пишутся «рассказы в стихах» «**Разговор**» (1844), «**Андрей**» (1845), «повесть в стихах» «**Помещик**» (1845) и др. (все это образчики «дельной поэзии» во вкусе В. Г. Белинского). За ними немедленно следуют рассказы как таковые, где стихотворная форма уже отброшена — «**Андрей Колосов**» (1844), «**Три портрета**» (1845), «**Бретер**» (1846), «**Петушков**» (1847), «**Гамлет Щигровского уезда**» (1848).

Цикл рассказов с характерными чертами физиологических очерков «**Записки охотника**» («Современник», 1847 — 1852) сделал Тургенева знаменитым именно как прозаика.

«Перейти на прозу» — это не сменить одежду: не у всех, как у Пушкина или Лермонтова, многогранное «синтетическое» дарование, и из хорошего поэта может выйти плохой прозаик. Иным такой переход вообще не дается (Белинский вспоминал, как огорчало Алексея Кольцова, что «ему не далась проза»). Тургенев же упорно ломал себя.

В 1852 — 1853 годах, находясь на положении политического ссыльного в Спасском-Лутовинове, Тургенев, напрягая все силы, бьется над выработкой новой творческой манеры. «Старая манера», как он рассказывает в эти дни в письмах разным адресатам, его теперь не удовлетворяет. Новая — никак не дается. Так, он говорит по поводу «Записок охотника» К.С. Аксакову, что хочет «отделаться от них, от этой *старой манеры*. Теперь эта обуза сброшена с плеч долой... Но достанет ли у меня *фил* идти вперед — как Вы говорите — не знаю. Простота, спокойствие, ясность линий, добросовестность работы, та добросовестность, которая дается уверенностью — все это еще пока идеалы, которые только мелькают передо мной»¹. Весьма характерен этот краткий перечень важнейших принципов вырабатываемой новой тургеньевской манеры — «простота, спокойствие, ясность линий»! Выходит, что «старой манере» недоставало, по оценке самого Тургенева, этих качеств... Трудно без внутреннего сопротивления согласиться, однако, с тем, что «Записки охотника» отличаются некоей «непростотой», «неспокойствием» и «неясностью» — по-

¹ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем. М., 1987. Письма. Т. II. С. 150.

добных ощущений они не вызывают у современного читателя; не делала им данного рода упреков и критика середины XIX в.

Упреки, разумеется, были, но не в «неясности» — пожалуй, всего интереснее наполненный глубоким смыслом упрек (если это считать упреком) П.В. Анненкова — замечание о присущей манере «Записок охотника» «наслаждении самим собой (т. е. своим авторством)»¹. Во всяком случае, Тургенев сам так характеризует идущие с ним перемены: «Дадутся ли мне простые, ясные линии... Этого я не знаю и не узнаю до тех пор, пока не попробую... мне 34 года — а переродиться в эти годы трудно»².

Воплотить принципы новой своей манеры Тургенев, по неоднократным его заявлениям, намеревался уже не в малообъемных произведениях типа «Записок охотника» или «Андрея Колосова», а в жанре *романа*. В 1840-е годы ему доставало некоей «простоты» и некоей «ясности». Интересно, как характеризовал его прозаическое творчество 40-х годов Белинский (которому не суждено было узнать тургеневские произведения 50 — 70-х гг.). Белинский писал Ивану Сергеевичу в 1847 г.: «Если не ошибаюсь, Ваше призвание — наблюдать действительные явления и передавать их, пропуская через фантазию; но не опираться только на фантазию»³. Иными словами, критик благословляет Тургенева на создание новых прозаических произведений на документальной основе (очерково-документальная основа ряда коллизий из «Записок охотника» несомненна, а сам жанр «записок» предполагал *автобиографизм* создаваемых произведений). Но Белинский одновременно сомневается в его способности к обрисовке чисто вымышленных событий и ситуаций, как того требуют роман и повесть (похожим было понимание Белинским творческого потенциала Герцена).

Цитированное сомнение критика не было совершенно беспочвенным. Сюжетная крупнообъемная проза, основанная на художественном вымысле, несомненно, далась Тургеневу в 50-е годы нелегко — как известно, роман «Два поколения», над которым он и работал в Спасском-Лутовинове, так и остался незавершенным. Первый роман «получился» лишь потом, в середине 50-х (имеется в виду «Рудин»). При этом цитированную реплику критика вряд ли следует истолковывать узко (как призыв к очеркизму): Белинский знал, что Тургенев не только автор короткой прозы в духе физиологических очерков, но и поэт, не раз высоко оценивая его «рассказы в стихах».

Именно «поэтический» склад натуры Тургенева затруднял ему переход к романному творчеству. Весьма сложно суметь перестроить органи-

¹ Тургенев И.С. Письма. Т. II. С. 481.

² Тургенев И.С. Письма. Т. II. С. 155.

³ Белинский В.Г. Т. 9. С. 619.

чески присущее, природой данное поэтическое (то есть субъективно-ассоциативное) мировидение на мировидение прозаика (по типу своему едва ли не противоположное, поскольку оно предполагает объективный анализ окружающей действительности, а не созерцание движений собственной души).

Переключение со стихов на «Записки охотника» еще не требовало такой перестройки. Вполне понятно, что даже перестав почему-либо писать *стихотворные* произведения, человек с поэтической творческой натурой неизбежно сохраняет (во всяком случае, на определенное — скорее всего, не короткое — время) субъективно-ассоциативное мировидение. «Наслаждение самим собой», которое Анненков рассмотрел даже в «Записках охотника» с их социально-бытовыми коллизиями, бурмистрами и крепостными мужиками, для лирического поэта дело совершенно естественное. Ни внешняя форма (прозаическая), ни образ рассказчика («костомаровского барина»), созданный для цикла «Записки охотника», не способны, при внимательном наблюдении, скрыть то обстоятельство, что изображаемое пропущено в произведениях данного цикла через единое и целостное лирическое сознание; что подспудно этим циклом управляет именно субъективно-ассоциативный ход мысли, органичный для лирико-поэтической творческой натуры Тургенева. По сути, он как автор еще остался здесь поэтом, хотя и старательно закамуфлировался под прозаика.

В «Записках охотника» рассказчик, обычно в сопровождении крестьянина-охотника Ермолая, бродит с ружьем по довольно обширной территории (частью по Орловской, частью по Калужской губернии). Он не упускает случая предаться наблюдениям в духе физиологических очерков. Именно с таких наблюдений над различиями орловских и калужских мужиков начинается первый очерк «Хорь и Калиныч»:

«Орловский мужик невелик ростом, сутуловат, угрюм, глядит исподлобья, живет в дрянных осиновых избенках, ходит на барщину, торговлей не занимается, ест плохо, носит лапти; калужский оброчный мужик обитает в просторных сосновых избах, высок ростом, глядит смело и весело, лицом чист и бел, торгует маслом и дегтем и по праздникам ходит в сапогах. Орловская деревня (мы говорим о восточной части Орловской губернии) обыкновенно расположена среди распаханых полей, близ оврага, кое-как превращенного в грязный пруд. Кроме немногих ракич, всегда готовых к услугам, да двух-трех тощих берез, деревца на версту кругом не увидишь; изба лепится к избе, крыши закиданы гнилой соломой... Калужская деревня, напротив, большею частью окружена лесом; избы стоят вольней и прямей, крыты тесом; ворота плотно запираются, плетень на задворке не разметан и не вывалился наружу, не зовет в гости всякую про-

хожую свинью... И для охотника в Калужской губернии лучше. В Орловской губернии последние леса и площадь исчезнут лет через пять, а болот и в помине нет; в Калужской, напротив, засеки тянутся на сотни, болота на десятки верст, и не перевелась еще благородная птица тетерев, водится добродушный дупель, и хлопотунья куропатка своим порывистым взлетом веселит и пугает стрелка и собаку».

Подобные картинно-конкретные жизненно достоверные наблюдения и описания будут регулярно вводиться автором и в последующих очерках цикла. Как и здесь, они часто автономны по отношению к сюжету произведения. Хорь и Калиныч — не только земляки, они оба крестьяне одного «калужского мелкого помещика», добродушно-эгоистичного Полутыкина. Однако Хорь богат, практичен и самостоятелен до индивидуализма (живет не в деревне, а «в лесу на болоте»). Калиныч же, хоть и не орловец, но как раз бедный мужичок. Он и сам не очень склонен к ведению «справного» крестьянского хозяйства, а вдобавок постоянно отвлекается от хозяйства помещиком, который приспособился непременно таскать его с собой на охоту (Калиныч «за барином наблюдал, как за ребенком»). В очерке Калиныч неожиданно оказывается близким приятелем Хоря — противоположные натуры тянутся друг к другу. Но в отличие от Хоря Калиныч грамотен (по тем временам большая редкость среди крестьян), вдобавок «он заговаривал кровь, испуг, бешенство, выгонял червей; пчелы ему дались, рука у него была легкая». Похожий герой позже еще раз появится в «Записках охотника» — им будет Касьян с Красивой Мечи из одноименного произведения. Калиныч не только человек, словно сросшийся с природой, но и натура поэтическая. Он знает и любит народные песни, «довольно приятно» их поет, играя на балалайке. В расположенных автором во второй половине цикла «Певцах» любовь к народной песне — общая черта всех героев: и главных (Яшка-Турок, рядчик, Дикий Барин) и второстепенных (Обалдуй, Моргач, кабатчик Николай Иванов).

На вечерней заре рассказчик с Калинычем уезжают от Хоря: «Мы поехали; заря только что разгоралась. «Славная погода завтра будет», — заметил я, глядя на светлое небо. «Нет, дождь пойдет, — возразил мне Калиныч, — утки вон плещутся, да и трава больно сильно пахнет». Мы въехали в кусты. Калиныч запел вполголоса, подпрыгивая на облучке, и всё глядел да глядел на зарю...»

Охотник, «костомаровский барин», — тоже поэтическая душа. Эту сторону его образа Тургенев акцентирует уже в первом произведении цикла. Потому читатель воспринимает как нечто вполне естественное, что рассказчика и далее то и дело отвлекают от его «физиологических» наблюдений над крестьянским бытом красоты природы (в этом плане образцовыми примерами могут служить «Ермолай и мельничиха», «Бе-

жин луг»). Антикрепостнический пафос — вовсе не неотступная черта «Записок охотника». В отличие от «Бурмистра», в «Хоре и Калиныче», «Бежином луге», «Касьяне с Красивой Мечи», «Бирюке», «Певцах» и ряде других произведений повествование ориентировано не на социальное обличение, а на создание ярких народных характеров. Несколько произведений из цикла обрисовывают вызывающие читательские симпатии образы дворян («Уездный лекарь», «Мой сосед Радилов», «Татьяна Борисовна и ее племянник», «Смерть», «Чертопханов и Недопюскин» и др.). «Петр Петрович Каратаев» — произведение о мелкопоместном дворянине, полюбившем крепостную девушку, принадлежащую старой вздорной барыне: здесь крепостная система в итоге губит обоих влюбленных. «Мой сосед Радилов» также содержит внутренне драматичную коллизию: любовь немолодого дворянина к Оле, юной сестре его покойной жены.

В период ссылки, мучаясь от неудач с романом, с «новой манерой», Тургенев одновременно вполне успешно пишет произведения в духе цикла «Записки охотника» — например, еще один «охотничий» очерк «Поездка в Полесье», который так и просится быть подверстанным к этому циклу (к «Запискам охотника», кстати, Тургенев позже действительно присоединит новые тексты — «Конец Чертопханова», «Стучит» и «Живые мощи»). Что же, путь от «Утра туманного...» до эмоционально переживаемых рассказчиком пейзажей в «Бежине луге» из «Записок» или до «Поездки в Полесье», по существу, короток и прям. Надо лишь отбросить внешнюю стихотворную форму. Несравненно длиннее путь от подобной «поэтической» прозы до первого завершеного романа «Рудин» с его сложным планом, филигранно «романной» соразмерностью частей и при этом — четкими причинно-следственными связями. В романе невозможно долго питать читателя красивыми пейзажами и колоритными сценами — здесь требуется претерпевающий постоянное развитие пучок свежих идей. Но, в отличие от Герцена, Тургенев в конце концов блестяще овладел жанром романа, равно как и другими жанрами художественной прозы (повесть, рассказ). Именно через повесть и рассказ произошло его постепенное творческое перевоплощение в крупнейшего прозаика.

Повесть «Дневник лишнего человека» (1850) обозначила в художественной литературе особый социально-исторический тип литературного героя («лишний человек»), впервые терминологически его зафиксировав. Герои, подобные Онегину, Печорину, Бельтову, «Гамлету Щигровского уезда» Василию Васильевичу из «Записок охотника» самого Тургенева, после ее появления стали именоваться в критике именно так. И Рудин из первого тургеневского романа через несколько лет был воспринят уже именно как «лишний человек». Впрочем, герой повести «Дневник лишнего человека» Чулкатурин погибает от болезни, явившейся следствием по-

трясения после любовной неудачи (трагический для него роман с юной провинциальной дворянкой Лизой, увлекшейся не им, а заезжим князем, составляет сюжетный центр повести). Его гибель — не следствие каких-либо прямых и крупных столкновений с общественным мнением, с обществом как таковым. Логика развития вышеупомянутых одноименных образов у других писателей была иной, однако самохарактеристика Чулкатурина оказалась емкой и широко применимой:

«Лишний, лишний... Отличное это придумал я слово. Чем глубже я вникаю в самого себя, чем внимательнее рассматриваю всю свою прошедшую жизнь, тем более убеждаюсь в строгой истине этого выражения. Лишний — именно. К другим людям это слово не применяется... Люди бывают злые, добрые, умные, глупые, приятные и неприятные; но лишние... нет. То есть поймите меня: и без этих людей могла бы вселенная обойтись... конечно; но бесполезность — не главное их качество, не отличительный их признак, и вам, когда вы говорите о них, слово «лишний» не первое приходит на язык. А я... про меня ничего другого и сказать нельзя: лишний — да и только. Сверхштатный человек — вот и всё».

Разумеется, «отличное слово» придумал не герой, а сам писатель Тургенев, которому предстояло в будущем ввести не только в литературный, но и в общественный обиход также другие столь же емкие характеристики (примером может послужить знаменитое слово «нигилист», первоначально адресованное в романе «Отцы и дети» Евгению Базарову, но получившее затем широчайшее общественное распространение).

Повесть «Муму» (1852) продолжила антикрепостнические мотивы «Записок охотника». Сюжет, разворачивающийся не в деревне, а в московском доме старой и взбалмошной барыни, обращен к судьбам не крестьян как таковых, а столь же бесправных дворовых. Тургенев картинно, с многочисленными подробностями в духе физиологических очерков, описывает в повести фигуру глухонемого дворника Герасима, вывезенного по приказу барыни из деревни. Вот начало этого описания:

«Барыня взяла его из деревни, где он жил один, в небольшой избушке, отдельно от братьев, и считался едва ли не самым исправным тягловым мужиком. Одаренный необычайной силой, он работал за четверых — дело спорилось в его руках, и весело было смотреть на него, когда он либо пахал и, налегая огромными ладонями на соху, казалось, один, без помощи лошаденки, взрезывал упругую грудь земли, либо о Петров день так сокрушительно действовал косой, что хоть бы молодой березовый лесок смахивать с корней долой, либо проворно и безостановочно молотил трехаршинным цепом, и как рычаг опускались и поднимались продолговатые и твердые мышцы его плечей. Постоянное безмолвие придавало торжественную важность его неистомной работе. Славный он был мужик, и не будь его несчастье, всякая девка охотно пошла бы за него за-

муж... Но вот Герасима привезли в Москву, купили ему сапоги, сшили кафтан на лето, на зиму тулуп, дали ему в руки метлу и лопату и определили его дворником».

Далее этот столь гиперболически характеризуемый персонаж, которому автор явно сознательно придает облик богатыря русского эпоса, оказывается в специфической бытовой обстановке городской дворянской усадьбы, жизнь которой также обрисована с пристальным вниманием к подробностям и деталям. Он, по сути, чужероден этому миру (глухонемого Герасима, специально придуманная автором, многократно усиливает эту чужеродность), он насильственно перемещен в него, но не сломлен.

Силач Герасим, безмерно привязавшийся к маленькой собачке, в конце концов вызвавшей неприязнь хозяйки, был воспринят критикой и читателями как своего рода символ «безмолвствующего», но покорного лишь до поры до времени могучего народа.

Действие повести «Ася» (1857) разворачивается за границей и начинается в одном из самых любимых автором и казавшихся ему глубоко поэтическим уголков западной Германии — в городке, где «петух на высокой готической колокольне блестел бледным золотом; таким же золотом переливались струйки по черному гляncу речки; тоненькие свечки (немец бережлив!) скромно теплились в узких окнах под грифельными кровлями; виноградные лозы таинственно высывывали свои завитые усики из-за каменных оград; что-то пробегало в тени около старинного колодца на треугольной площади, внезапно раздавался сонливый свисток ночного сторожа, добродушная собака ворчала вполголоса, а воздух так и ластился к лицу, и липы пахли так сладко, что грудь поневоле все глубже и глубже дышала, и слово «Гретхен» — не то восклицание, не то вопрос — так и просилось на уста».

Герой и впрямь встречает вскоре как бы свою «Гретхен», когда от скуки отправляется на противоположный берег Рейна — в другой городок. Однако это русская девушка Ася, путешествующая со своим единокровным братом Гагиным. Зерно ситуации в том, что Ася — незаконнорожденная (ее мать служила горничной в доме Гагиных), и любящий ее брат, понимая, что сестре в силу сословных предрассудков трудно выйти замуж в России (за человека их круга), возит ее по Европе (видимо, в тайной надежде, что Ася найдет свою любовь за границей — он не раз с горьким пониманием ситуации прямо говорит главному герою, что тот, разумеется, не женится на его сестре). Главный герой — совсем молодой человек, склонный влюбляться и романтически мечтать, но (может быть, в силу возраста) еще не способный принимать по-настоящему серьезные и последовательные решения, а с другой стороны, по натуре осторожный («неизбежность скорого, почти мгновенного решения терзала меня...») Жениться на семнадцатилетней девочке, с ее нравом, как это мож-

но!» — сказал я, вставая»). Он откровенно побаивается Асиной эксцентричности, а в сцене финального объяснения проявляет себя перед девушкой не лучшим образом, вдруг начиная бросать ей упреки, что она-де не дала «развиться чувству, которое начинало созревать», затем спохватывается, но наутро, придя к Гагиным в намерении сказать о своей любви, узнает, что они уехали.

«Ася» была опубликована незадолго до романа И.А. Гончарова «Обломов», и в современной критике впоследствии даже делались попытки проведения параллелей между ее главным героем и Ильей Ильичем Обломовым, не ответившим должным образом на любовь Ольги Ильинской, — хотя это явно разнородные характеры. Да и в целом повесть «Ася» весьма далека от социально-критических обертонів гончаровского романа. Это одно из самых светлых тургеневских произведений о юношеской любви.

Продолжая выступать с рассказами и повестями, в 1855 году Тургенев опубликовал роман «Рудин», за которым с завидной периодичностью последовали романы «Дворянское гнездо» (1858), «Накануне» (1860) и «Отцы и дети» (1862).

В советских изданиях научного и учебно-педагогического плана, как правило, делался акцент на тех фигурирующих в этих романах социально-исторических реалиях (крепостное право, царизм, революционеры-демократы и т. п.), которые были злободневны для современников Тургенева и во многом обуславливали остроту восприятия ими каждого «свежего» его произведения (критик Н.А. Добролюбов даже считал, что Тургенев обладает особой социально-исторической интуицией и умеет предвидеть появление в России новых реальных жизненных типов; впрочем, можно умозаключить и нечто противоположное — что Тургенев образами из своей прозы вольно или невольно *провоцировал* появление таких жизненных типов, поскольку молодежь начинала подражать его героям).

Подобный подход к прозе Тургенева с ее социально-исторической стороны, связанный с официальным первоочередным отношением советского времени к литературе как *форме идеологии*, инерционно процветает и по сей день в средней школе, но вряд ли единственно верен (да и вообще вряд ли способствует *эстетическому* восприятию и пониманию литературы). Если бы художественное значение произведений Тургенева обуславливали те давно ушедшие в прошлое общественные коллизии, которые преломились в их сюжетах, то также вряд ли эти произведения сохраняли бы подлинный интерес для современного читателя. Между тем в тургеневских рассказах, повестях и романах неизменно присутствует иное: «вечные» темы литературы. При господствующем подходе они лишь бегло упоминаются в процессе учебного постижения произведений

Тургенева. Однако едва ли не благодаря им эти произведения с увлечением читают люди самых разных эпох.

Прежде всего, «Ася», «Рудин», «Дворянское гнездо», «Отцы и дети» и т. д. — это повести и романы о трагической любви («Накануне», где Елена благополучно выходит замуж за любимого человека, но тот вскоре погибает от чахотки, варьирует ту же тему). Сила жизненных обстоятельств постепенно буквально «выжимает» внутренне слабого Рудина из усадьбы Ласунских несмотря на то, что Наталья полюбила его. В «Дворянском гнезде» Лиза уходит в монастырь, хотя и любит Лаврецкого — после того, как выясняется, что его жена, числившаяся умершей, жива. Неожиданная смерть сражает Евгения Базарова в «Отцах и детях» как раз тогда, когда он — вопреки своей излюбленной антифеминистской риторике и неожиданно для себя — полюбил Анну Одинцову (Тургенев специально акцентирует непреодолимую иррациональную силу охватившего героя любовного чувства тем, что делает свою героиню отнюдь не юной девушкой наподобие Аси, а вдовой — притом вдовой с довольно скандальной репутацией в глазах непрерывно злословящего об Одинцовой провинциального общества).

В тургеневских романах неизменно проходит «вечный» (во всяком случае для русской литературы) вопрос-тема, который можно условно обозначить «Что делать?» (используя название романа Н.Г. Чернышевского). Споры о путях развития русского общества и России как государства ведутся тут почти непременно (в наименьшей мере это проявляется в романе «Накануне», главный герой которого — борец за свободу Болгарии). Читатель начала XXI в. может быть внутренне далек от конкретных проблем, обсуждающихся здесь и актуальных во времена Тургенева. Однако романам писателя присуща своя культурно-историческая познавательность. В спорах героев Тургенева преломилась реальная история Отечества. Кроме того, сама атмосфера подобных споров по социально-политическим вопросам прекрасно соответствует русской ментальности, так что современный читатель легко и органично «принимает» этот пласт тургеневских сюжетов, даже полтора века спустя живо следя за извивами дискуссий Рудина и Пигасова, Лаврецкого и Михалевича, Лаврецкого и Паншина, Базарова и Павла Кирсанова — к тому же иногда те или иные моменты в них невольно удачно «проецируются» на вновь актуальные ныне проблемы.

Словно из наших времен явился поверхностный самонадеянный камер-юнкер Паншин, который в значительной мере однотипен Пигасову. Паншин, исполненный презрения к России и изрекающий банальности о том, что якобы «Россия отстала от Европы», и «мы поневоле должны заимствовать у других» (и что он бы «все повернул», имея он личную власть), легко побеждается в споре патриотом Лаврецким. Лаврецкий

спокойно убежден, что главное для русских — «пахать землю и стараться как можно лучше ее пахать». Впрочем, западник Созонт Потугин из романа «Дым» (1867) будет по воле автора «подготовлен» уже гораздо основательнее (Потугин — фигура незаурядная), и Григорию Литвинову будет куда труднее противостоять его антирусской риторике.

Далее, во всех этих романах проведен мотив «дворянских гнезд», который в наше время с его ностальгией по старой России и дворянской культуре может обрести своих благодарных читателей. В «Дворянском гнезде» данный культурно-исторический мотив особенно силен — несколько десятков страниц в начале этого короткого, как всегда у Тургенева, романа занято историей рода Лаврецких, никак прямо не связанной с сюжетом (Федор Иванович Лаврецкий — сын дворянина и крестьянки Маланы Сергеевны, — таким был в реальности, например, писатель В.Ф. Одоевский).

В «Дворянском гнезде» большую роль играют и связанные с образом Лизы Калитиной христианские мотивы. Религиозное воспитание Лиза получила фактически от няни-крестьянки Агафьи Власьевны, которая пересказывала ей на свой лад жития святых и водила в церковь. Впоследствии няня отпросилась на богомолье и исчезла — по слухам, «удалилась в раскольничий скит». По одной этой детали можно почувствовать, что ее собственные религиозные представления были достаточно своеобразны. Впрочем, девятнадцатилетняя Лиза ревностно молится в православной церкви, надеясь и Лаврецкого (равнодушного к религии подобно другим мужчинам-дворянам) обратить к Богу. Появление жены Лаврецкого Варвары Павловны она воспринимает как Божие наказание им обоим за их оказавшуюся грешной любовь и принимает решение постричься в монахини (принимает, не советуясь хотя бы со священником и идя наперекор близким).

Характерно, что Лаврецкий без борьбы отступает, даже не зная об этом решении Лизы (он подчиняется и ее требованию примириться с женой). Развод, который был в те времена трудной, но в исключительных случаях допускавшейся церковью процедурой (а случай, пожалуй, именно такой, учитывая развратные похождения Варвары Павловны), даже не обсуждается в произведении как мыслимая альтернатива. Такой вариант слишком не соответствует внутренней логике художественного образа Лизы, да и логике образа самого Лаврецкого — ведь перед нами *роман*, а не реальная бытовая ситуация. Однако давно замечено, что в ряде других произведений Тургенева варьируется в качестве любовного «треугольника» аналогичная ситуация: любовь мужчины и девушки, которую разрушает постороннее вмешательство — обычно появление старшей по возрасту женщины («Переписка», «Дворянское гнездо», «Вешние воды», «Дым» и др.). Академик Ф.И. Буслаев вообще считал, что прозаические

произведения Тургенева в этом их аспекте — своего рода нескончаемая лирическая исповедь, повествование о лично наболевшем¹.

Так, в 1844 г. Тургенев попробовал писать нечто в форме переписки между русским юношей и русской девушкой. Работа не пошла. И лишь через десять лет он вдруг вернулся к старой тетради, энергичным рывком прописал начатую когда-то, затем брошенную повесть «Переписка» до конца, придав сюжету характерный поворот. Переписка молодых людей, из которых он в Петербурге, а она в родительском имении, зарождает в них взаимную любовь. Наконец он сообщает, что намерен послезавтра ехать к ней и... исчезает на два года. Через эти два года, умирающий в Дрездене от чахотки, он сочиняет покаянное письмо несчастной девушке, так внезапно им оставленной, где рассказывает, что же с ним случилось. А случилось, что перед отъездом он пошел на балет, в нем увидел заезжую итальянскую танцовщицу и влюбился — отправился за ней, претерпевая всяческие унижения, по всей Европе, пока она с ним окончательно не порвала, выйдя замуж «за маленького и жадненького итальянца, служившего у нее секретарем». Так повернулась возобновленная Тургеневым в 1854 г. (когда уже был позади его собственный «эпистолярный» роман с Бакуниной, и отношениям с французской, а не итальянской, не танцовщицей, а певицей Полиной Виардо успело исполниться несколько лет) повесть, для развития сюжета которой в середине 40-х годов у автора еще не доставало жизненного материала.

Автобиографическая основа «Переписки» бесспорна. Однако Ф.И. Буслаев небезосновательно доказывал, что вообще в своих героях-мужчинах, терпящих неудачу в любви, не имея возможности или не находя внутренней силы и твердости, чтобы за нее бороться, Тургенев в сложном преломлении воплотил самого себя. Подразумевая знакомство Тургенева с четой Виардо, Буслаев писал: «И как сузиться и уговорить себя в жалкой, постыдной роли дюжинного чичисбея? Бедный Лаврецкий, бедный Санин, горемычный Литвинов, злополучные герои «Аси» и «Переписки»! Все это Тургенев выстрадал в себе самом! Это были те же неудачники в любви... он казнил себя и в Санине и в Лаврецком...»².

(Поистине страшный, трагический вариант обсуждаемого «треугольника» представлен в «Отцах и детях», где в роли *разлучницы*, пресекающей почти безответную любовь Евгения Базарова к Анне Одинцовой, выступает не живая женщина, а сама Смерть. Не менее выразительна тоже страшная по своей сути история светского красавца и умницы Павла Кирсанова, полюбившего в юности графиню Р., замужнюю женщину, — эта

¹ См.: Из заметок Буслаева о Тургеневе // Вестник Европы. 1899. Декабрь. Кн. 12. С. 720 — 735.

² Из заметок Буслаева о Тургеневе. С. 728.

любовь сначала поломала его карьеру, а когда графиня вскоре умерла, прислав Павлу Петровичу таинственное кольцо со сфинксом, перечеркнутым крестом, тогда духовно *умер* и он — не случайно Тургенев откровенно называет в конце романа его, продолжающего влечить земное существование, «мертвецом». По сюжету Евгений и Павел Петрович внешние антагонисты — они беспрерывно спорят и едва ли не ненавидят друг друга, но их подспудно объединяет определенная общность, однотипность их трагической судьбы.)

Подобная свойственная Тургеневу скрытая проекция основных его прозаических сюжетов на собственный жизненный удел лишний раз напоминает о *лирико-поэтическом* характере его дарования. Перестав писать лирические стихи как таковые, он потом всю жизнь тянулся к поэтам (дружил с Я.П. Полонским, пригласил с А.А. Фетом, преклонялся перед Ф.И. Тютчевым) и, между прочим, на последних этапах своей творческой деятельности все же снова проявил себя непосредственно как поэт-лирик, создав в 1883 г. знаменитый цикл «*Senilia*» («*Стихотворения в прозе*») и, соответственно, новый для русской литературы жанр.

В романе «*Отцы и дети*» особенно выразительно проявились и философские интересы Тургенева (напоминаем, он был именно философом по университетскому образованию). А.И. Батюто показал, что в ряде мест произведения вкраплены, например, реминисценции из трудов Б. Паскаля (так, они активно использованы в предсмертном монологе Базарова)¹. С некоторыми мыслями Паскаля Тургенев солидаризуется, некоторые активно оспаривает. Любовь и смерть, жизнь и смерть, жизненное призвание человека — вот те глобальные проблемы, «вечные» темы искусства, которые поднимаются автором в его самом знаменитом романе. Прямо или подспудно присутствуя в тексте «*Отцов и детей*», они придают им особый интонационно-смысловой разворот и в значительной мере обуславливают высокую художественную значимость, саму литературно-читательскую «долговечность» этого тургеневского произведения. Давно утратив свою злободневность, так привлекавшую современников, «*Отцы и дети*» сохранили, однако, помимо названных глобальных «вневременных» проблем еще и яркую экстравагантность образа главного героя, фраппирующего здесь и эпатирующего окружающих именно так, как во все времена часто старается вести себя молодежь, желающая выглядеть оригинально и необычно.

«Мы приблизительно знаем, отчего происходят телесные недуги; а нравственные болезни происходят от дурного воспитания... от безобразного состояния общества, одним словом. Исправьте общество, и болезней не будет», — столь же самоуверенно, сколь наивно рассуждает перед Ан-

¹ Батюто А. И. Тургенев-романист. Л., 1972.

ной Сергеевной Одинцовой молодой врач Базаров (интересно, что он справедливо полагает, что причины телесных болезней как медик знает лишь «приблизительно», однако думает, будто точно знает причины общественных «болезней» и способы их лечения — хотя тут он отнюдь не специалист).

Базаров и Аркадий Кирсанов поочередно посещают в романе четыре места: родной дом Аркадия, губернский город, поместье Одинцовой (трижды) и дом родителей Базарова (по его словам, сам он, сын военного лекаря, отнюдь не вырос в нем и вообще прожил там всего лишь «года два сряду», все время «ведя бродячую жизнь» с родителями — то есть и родного дома у этого глубоко несчастного человека нет). Базаров всюду держится обычно с грубоватой бравадой, граничащей с хамоватостью (лишь рядом с Анной Одинцовой он временами как бы «приоткрывается», делается более естественным). Явно стесняясь перед Аркадием бедности и незнатности своих «стариков», он в их доме лишь усиливает подобные черты (как бы поглубже напяливая на себя привычную «речевую маску»): например, зло трунит над собственным покойным дедом, суворовским офицером, и неоднократно без видимых причин «одергивает» отца, нападая на его старомодную романтическую фразеологию (так, отец шутливо предлагает идти «в объятия к Морфею», а сын тут же сварливо поправляет: «То есть пора спать» и т. п.). Интересно, что именно у родителей Базаров начинает развивать перед Аркадием пессимистические философемы, сначала непривычные в его устах («часть времени, которую мне удастся прожить, так ничтожна перед вечностью, где меня не было и не будет» и т. п.). Подобные рассуждения отчасти психологически мотивируются потрясенно-подавленным состоянием Евгения после неудачного финального объяснения с Анной (он понял, что она его не любит и не полюбит никогда), отчасти исподволь подготавливают скорый и внешне неожиданный трагический финал романа (сюда же относится яма с осиной на краю, на которую Евгений вдруг указывает Аркадию). Здесь же читатель знакомится и с нехитрыми наивно-материалистическими представлениями Базарова, что все в мире якобы зависит «от ощущений» и все ими обуславливается («принципов нет, а есть ощущения», «и честность — ощущение» и пр.).

После возвращения Базарова в имение Кирсановых Марьино автор проводит своего главного героя через весьма характерную ситуацию. В доме Николая Петровича, отца Аркадия, живет крестьянка Фенечка — мать его ребенка. Базаров однажды позволил себе поцеловать эту молодую женщину. Поступок грубый, неуместный, и старший брат Николая Петровича Павел вызвал оскорбителя семейной чести на дворянскую дуэль (Павел Петрович втайне сам почти влюблен в Фенечку, которая напоминает ему его юношескую любовь княгиню Р., невольно скра-

шивая своим присутствием где-то неподалеку его полусуществование). В сцене дуэли немало иронических, если не пародийных, параллелей с дуэлью Онегина и Ленского из «Евгения Онегина» (подобно Онегину, Базаров предлагает в свидетели простого камердинера, подобно ему, неопытен в стрельбе, но нечаянно побеждает противника и т. п.). Впрочем, финал тургеневской дуэли имеет почти фарсовый характер: презирая это «феодалное» дело, везде изображая из себя чуждого аристократам простолюдия, Базаров, тем не менее, неожиданно точно поражает Павла Петровича в ляжку (прицел в ляжку полагался, когда дворянин-дуэлянт намеревался лишь легко ранить противника); при этом пуля Павла Петровича «зыкнула» у его виска — явная сюжетная реминисценция пушкинского «Взвести друг на друга курок и метить в ляжку или в висок». После этого события Евгений возвращается к своим родителям (по дороге побывав в имении Анны Одинцовой), а дома заражается тифом, случайно порезав палец во время медицинского вскрытия трупа больного мужика, и в расцвете сил умирает.

На протяжении сюжета различные герои неоднократно высказывали уверенность в том, что Базарову уготовано великое будущее, да и сам он не раз выражает свое намерение многое в жизни свершить. Однако Евгений уходит из жизни — уходит мужественно, но не успев свершить ничего. Гибелью героя Тургенев подтверждает и иллюстрирует свои собственные излюбленные мысли, о которых А.И. Батюто в уже упоминавшейся работе справедливо писал:

«Итак, базаровские размышления о жизни и смерти, о вечности и человеческом ничтожестве близки авторским раздумьям, а через автора — мыслям Паскаля» (а также, о чем не раз говорилось в науке, мыслям старшего тургеневского современника А. Шопенгауэра. — Ю.М.)¹.

Не следует однако думать, что смысл тургеневских раздумий замыкается на безысходном пессимизме в духе того же Шопенгауэра. Да, Базаров бесплодно гибнет (до гибели успев почти разувериться в самой возможности тех «великих» свершений, к которым себя готовил), зато Аркадий Кирсанов, подобно своему отцу Николаю Петровичу, становится прекрасным семьянином (и притом хорошим хозяином). Его венчают в сельской церкви с Катей (младшей сестрой Одинцовой) в тот же день, когда Николая Петровича венчают с Фенечкой. Не случайно ребенка своего Аркадий назовет в честь отца Колей: именно отец и сын Кирсановы, их жены, а затем их дети проживут жизнь так, как жили отцы, как должно простому человеку; проживут, свершив лишь то, что смертному человеку надлежит.

¹ Батюто А.И. Тургенев-романист. С. 68.

Однако философский аспект романа, несомненно, исключительно важный для автора, был явно недооценен современной критикой и вообще мало замечен читателем тургеневского времени, нашедшим жгуче интересные для себя проблемы в иных сторонах многогранного сюжета «Отцов и детей». Книга Тургенева стала настольной у русской молодежи. Вскоре после выхода романа как по волшебству явился в реальной жизни страны и базаровский тип — тип разночинца-нигилиста, пытающегося презирать искусство, отрицать его общественное значение («Порядочный химик в двадцать раз полезнее всякого поэта», — говаривал Базаров), увлеченного естественными науками, воспринимающего через их призму и законы развития общества (так называемый «социал-дарвинизм»). В стране Ломоносова, Лобачевского и Менделеева эти реальные молодые люди, как правило, по-базаровски «не имели лестного понятия» об отечественных ученых, по-базаровски же считая «немцев» своими «учителями».

Кстати, Базарову, начиная с определенной сюжетной точки, сопутствуют на страницах романа два его «кривозеркальных» двойника, два откровенных ходячих шаржа на базаровский «нигилизм» — изображающий оригинала сын винного откупщика Ситников и вульгарная эмансипированная дама Кукшина. Они выразительно оглушают своим поведением и речами те идеалы и тот круг идей, которые выражает и отстаивает Базаров. Вначале может показаться, что сходную роль играет в романе его добрый, но наивный и довольно недалекий младший товарищ Аркадий Кирсанов, и что кроме них поколение «детей» представляют в сюжете Одинцова, да и ее младшая сестра Катя. Однако Аркадий меняется буквально на глазах читателя, а Катя вообще живет вне мира базаровских идей и понятий. В определенный момент эта властная девушка твердо сказала себе, что Аркадий будет у ее «прелестных ножек», и вскоре сие произошло (буквально на следующий день они вдруг объяснились друг другу в любви). Создав семью, они оба начинают жить соответствующими интересами, где нет места никакому нигилизму. При этом Катя руководит мужем. Что до Анны Одинцовой, то, как давно замечено, несмотря на свою молодость, она как бы внутренне тяготеет к «отцам». Базаров ей нравится, но что-то в нем ее непреодолимо настораживает. К тому же она слишком занята собой и посещает Базарова на смертном одре, «не снимая перчаток и боязливо дыша», — то есть тщательно заботясь, чтобы не заразиться.

Естественно, что очень многие из появившихся в реальной жизни «нигилистов» не обладали и слабой тенью присущей образу Базарова незаурядности. Скорее именно Ситниковы и Кукшины в немалом количестве расплодились в послереформенной России. Как следствие, *на протяжении 60 — 70-х годов XIX в. ряд писателей будет пытаться средства-*

ми художественной словесности дать ответ Базарову (вернее, вульгарным чертам его личности, воззрений и жизненного поведения) в так называемых «антинигилистических» романах. Среди таких авторов Н.С. Лесков с его «Некуда» и «На ножжах», А.Ф. Писемский с его «Взбаламученным морем», А.И. Гончаров с «Обрывом», Ф.М. Достоевский с романом «Бесы» и другие **крупнейшие** художники. Об этом не следует забывать, поскольку в учебниках и историко-литературных исследованиях советского времени неизменно «выпячиваются» и резко критикуются «антинигилистические» романы менее значительных авторов (в форме общих нападок, без анализа текстов — что по отношению к ним также вряд ли вполне справедливо): «Марево» В.П. Ключникова, «Кровавый пух» В.В. Крестовского, «Бродящие силы» В.П. Авенариуса, «Скрежет зубный» А.В. Авсеенко, «Марина из Алого рога» Б.М. Маркевича и др. Такие критические нападки имеют преимущественно идеологическую подоплеку: Крестовский, Маркевич, да и многие другие авторы «антинигилистических» романов были хорошими писателями, но им не прощали как выраженного в их произведениях отрицательного отношения к «революционным демократам», так и попыток излагать в них позитивную государственническую программу, противопоставленную нигилизму¹.

Последние романы Тургенева «Дым» (начат в 1863, опубл. в 1867) и «Новь» (1876) стоят в ряду его романистики несколько особняком. Оба они свидетельствуют о заметных мировоззренческих переменах, происходивших с Тургеневым. «Дым», писавшийся сразу после «Отцов и детей», содержит в основе обычный тургеневский любовный треугольник. «Горемычный Литвинов», как назвал героя Ф.И. Буслаев, ожидает в Бадене приезда своей невесты, идеальной девушки Татьяны. Однако внезапно его увлекает непреодолимая страсть к Ирине, жене генерала Ратмирова. Ирина красива, умна, но эгоцентрична (в годы юности она уже однажды фактически предала Литвинова). Кстати, в ней можно усмотреть некоторую типологическую близость с образом Одинцовой из «Отцов и детей». Роман с Ириной развивается на фоне наблюдений над наехавшей в Баден разношерстной русской публикой (исходящих как от рассказчика, так и непосредственно от Литвинова). Тургенев дает волю едкой иронии, обрисовывая компанию «вольнодумцев» под руководством Губарева (намек на Н. Огарева), а также разыгрывающий из себя светских людей кружок «молодых генералов». Принято считать, что у большинства персонажей романа есть конкретные жизненные прототипы (так, у Ворошилова это поэт К.К. Случевский, у Биндасова — приятель Герцена Н.Х. Кетчер, у Ирины — княжна А.С. Долгорукая и т. п.). Матрена Суханчикова напоминает Евдоксию Кукшину из «Отцов и детей», а ее «эмансипаторские»

¹ См.: Терехин В. «Против течений»: утраченные русские писатели. М., 1995.

фантазии явно пародируют мероприятия Веры Павловны Розальской из романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?» (Суханчикова предлагает «всем, всем женщинам запастись швейными машинами и составлять общества; этак они все будут хлеб себе зарабатывать и вдруг независимы станут»). Героев наподобие Базарова нет в этом романе: есть именно Ситниковы и ему подобные. На сей раз не спор «отцов и детей», а спор патриота-государственника с западником (Григория Литвинова с Созонтом Потугиным) в центре внимания Тургенева как социально-исторического писателя. В личном плане роман заканчивается благополучно для Литвинова: через два года он покаянно появляется в имении невесты, и добрая любящая умница Татьяна его прощает; при этом по дороге к ней он встречает некоторых из бывших баденских «вольнодумцев» и видит, в какого монстра превратился их кумир Губарев, который теперь направо и налево призывает бить «мужичье поганое».

Роман «Новь» связан с событиями потерпевшего провал студенческого «хождения в народ», которое достигло апогея весной и летом 1874 г., хотя автор перенес действие на конец 1860-х годов. Всеми молодыми революционерами-пропагандистами в романе руководит из какого-то таинственного далека некто Василий Николаевич, рассылающий им «записки» с инструкциями. Главный герой — незаконнорожденный сын князя — студент Нежданов кончает самоубийством после полностью неудачной попытки вести пропаганду среди мужиков (его издевки ради напоили допьяна). Другого пропагандиста, молодого помещика Маркелова, крестьяне вяжут, сдают полиции, и он идет под суд. Третьего, Остроумова, вообще убил какой-то мещанин, которого он «подговаривал к восстанию». Вербуемые ими мужики и мастеровые неизменно либо пьяницы, либо глупцы да еще и трусливые предатели (Маркелова предает его любимец, на которого он возлагал большие надежды как на народного героя). Некоторые фигуры в кругу самих нигилистов откровенно пародийны (купец Голушкин, Кисляков), продолжая собой тип героев, начатый образами Кукшиной, Ситникова и Матрены Суханчиковой. Нежданов и Маркелов благородны, однако при всей чистоте намерений и помыслов они, как и вообще революционная молодежь, совершенно оторваны от реальности. Заметно, кстати, что Тургенев делает почти всех молодых революционеров в чем-то обделенными жизнью, ущемленными, несчастными и неудачливыми в личном плане. Так, Маркелову отказала Марианна. Нежданова она вначале полюбила, но проявленная им слабость повлекла немедленное разочарование девушки (его сразу улавливает Нежданов, и оно становится одним из поводов к его самоубийству). Честный, смелый и умный реалист-прагматик Соломин, который внимательно и с сочувствием слушает революционеров, но не верит в их успех, впоследствии женится на Марианне, и она бросает революционные дела,

почти не успев их начать. Из основных персонажей романа только другая девушка, нигилистка Фекла Машурина, упорно продолжает свою деятельность революционерки (в конце романа Тургенев не без добродушной иронии показывает ее наивно выдающей себя для конспирации за итальянскую графиню). В свою очередь противостоят «красным» разыгрывающие из себя либералов лицемеры наподобие камергера Сипягина и его самовлюбленной жены, равнодушные бюрократы вроде губернатора и даже такие злобные негодяи, как камер-юнкер Калломейцев. Кроме Соломина вне обоих лагерей находится духовно и физически слабый, но внутренне глубоко порядочный Сила Паклин (его взгляды не раз пробовали отождествлять с авторской позицией Тургенева).

«Странные повести» (мистическая фантастика) Тургенева — «Фауст» (1856), «Призраки» (1864), «Странная история» (1870), «Собака» (1870), «Стук... стук... стук!...» (1871), «Сон» (1877), «Песнь торжествующей любви» (1881), «Клара Милич» (1883) и др. составляют особое интересное направление в его творчестве. Много раз делались попытки истолковывать данное направление как нечто нехарактерное для Тургенева с его репутацией острого социального обличителя и реалиста. Однако несомненно, что писатель испытывал творческую потребность время от времени обращаться к мистическим сюжетам в самые разные периоды (так, «Фауст» написан Тургеневым еще на тридцать восьмом году жизни), и что литературное мастерство отнюдь не отказывало ему в этого рода произведениях. Философские интересы писателя играют среди причин такого интереса к мистике не последнюю роль.

Культурно-исторические сюжеты в прозе Тургенева — «Бригадир» (1866), «История лейтенанта Ергунова» (1868), «Старые портреты» (1881) и др. также составляют самостоятельную творческую линию. Интерес писателя к отечественной истории, особенно к XVIII в., дает себя знать и в его романах, где обычны внешне немотивированные задержки на том, кто были предки героя, как они жили и т. п. Например, в «Нови» этот интерес вызвал к жизни фигуры стариков-супругов Фомы Лаврентьевича и Евфимии Павловны Субочевых («Фомушки и Фимушки») и яркие картины их организованного по старинке дворянского быта. Тургенев мастерски воссоздавал изображаемую эпоху (в «Бригадире» он даже вводит сочиняемые бригадиром Гуськовым стихи, стилизованные под поэзию конца XVIII в.).

Драматургические опыты Тургенева — «Где тонко — там рвется» (1847), «Нахлебник» (1848), «Холостяк» (1849), «Месяц в деревне» (1850) и др. также составляют заметное явление в его многогранной творческой деятельности.

Спасское-Лутовиново, собственное «дворянское гнездо» Тургенева, подобно Ясной Поляне Л.Н. Толстого, неотделимо от его творчества.

Изображая в своих произведениях помещичий быт, автор-художник почти неизбежно тем или иным образом отталкивается от знакомых ему самому реалий. Именно так действовал Тургенев. Кроме того, через жизненные реалии лучше постигается личность художника. О жизни писателя в его поместье современники сохранили немало воспоминаний. Например, бывший приятелем Тургенева А.А. Фет рассказывал:

«Пятого сентября в дни именины жены Н.Н. Тургенева (родного брата писателя. — Ю.М.) Елизаветы Семеновны... в Спасском постоянно был пир горою. <...>

Часам к 12-ти во флигеле Ивана Сергеевича подавался завтрак, которого бы хватило за границей на целый ресторан, а за невозможностью добыть во Мценске свежих стерлядей, к обеду, кроме прохладительной ботвиньи, непременно являлась уха из крупных налимов»¹.

Фет оставил и любопытные воспоминания о хозяйственно-помещичьей деятельности Тургенева. Практичного и делового Фета буквально коробила его хозяйственная нераспорядительность:

«А ко всем возможным направлениям я был совершенно равнодушен, и меня крайне изумляло несовпадение проповедей с делом. Так, помню, проезжая однажды вдоль Спасской деревни с Тургеневым и спросивши Тургенева о благосостоянии крестьян, я был крайне удивлен не столько сообщением о их недостаточности, сколько французской фразой Тургенева: «*faites ce que je dis, mais ne faites pas ce que je fais*» («делайте, как я говорю, но не делайте так, как я сам делаю» — Ю.М.). <...>

Не менее поражала меня совершенная неспособность Тургенева понимать самые простые практические вещи, между тем как он видимо принадлежал к числу людей, добивавшихся практических изменений и устройств»².

Однажды Фет ездил с ним в так называемое «заглазное» тургеневское имение Топки, о чем вспоминает:

«После отмены даже крепостного права граф Л. Толстой говаривал: «Едете в заглазное имение, ни о чем не хлопчите. Садитесь только за стол в определенный час, и вам подадут ваших обычных пять блюд». Действительно, так и было во время крепостного права. В заглазное имение обыкновенно направлялись на покой заслуженные старики — слуги, повара и т. д. Приезд господ, как звук трубы для бракованной лошади, был призывом к старинной деятельности и случаем отличиться»³.

Фет рассказывает далее о полном неумении Тургенева вести себя с крестьянами «по-барски»:

¹ Фет А.А. Мои воспоминания. С. 276.

² Там же С. 266—267.

³ Там же С. 278.

«На другой день нашего приезда в Топки, Тургенев, предчувствуя, что к нему придут крестьяне, мучительно томился предстоящею необходимостью выдти к ним на крыльцо. Сетования эти до того мне надоели, что я вызвался выдти вместо него к крестьянам; и полагаю, что исполнил бы это, хоть не с большею пользой, но с большим достоинством. Я из окна смотрел на эту сцену. Красивые и видимо зажиточные крестьяне без шапок окружали крыльцо, на котором стоял Тургенев и, отчасти повернувшись к стенке, царапал ее ногтем. Какой-то мужик ловко подвел Ивану Сергеевичу о недостатке у него тяговой земли и просил о прибавке таковой. Не успел Иван Сергеевич обещать мужику просимую землю, как подобные настоятельные нужды явились у всех, и дело кончилось раздачею всей барской земли крестьянам»¹.

Все чаще и дольше живя за границей, И.С. Тургенев в управлении именем доверялся то родственникам, то наемным лицам, которые обычно делали это не лучшим образом. Однако переданный Фетом случай демонстрирует не только его оторванность от помещичьих обязанностей, но, прежде всего, его большую личную доброту и мягкость. За границей Тургенев, подобно Герцену, не просто пребывал как частное лицо. Он олицетворял там нашу литературу, вообще нашу национальную духовность. По нему Запад судил о нас. Его авторитет среди западноевропейских писателей был огромен.

Значение творчества И.С. Тургенева — одного из великих русских художников слова XIX в. — остается непреходящим и в наше время. Он по-прежнему один из самых «читаемых» классиков, а сила и острота мысли, присущая его творчеству, высота идеалов, высоконравственность и духовная чистота его героев образцовы. Найденные Тургеневым особые способы синтеза прозы и поэзии многому научили позднейших писателей и остаются весьма актуальны как сегодня, так и, по-видимому, для писателей будущего.

ФЕДОР МИХАЙЛОВИЧ ДОСТОЕВСКИЙ (1821 — 1881)

Федор Михайлович Достоевский — прозаик, публицист, журналист, литературный критик, родился в дворянской семье многодетного военного врача, закончил петербургское военное Главное инженерное училище, вскоре вышел в отставку в звании поручика; занявшись литературной работой, опубликовал персвод романа О. Бальзака «Евгения Гранде», а за-

¹ Фет А.А. Мои воспоминания. С. 278.

тем — сразу прославившую его повесть «Бедные люди», в период подготовки которой к публикации на короткое время сблизился с основными деятелями натуральной школы и заслужил восторженные оценки В.Г. Белинского; разойдясь с ними, стал посещать «пятницы» Буташевича-Петрашевского, был арестован вместе с петрашевцами и приговорен к смертной казни, замененной четырьмя годами каторги; после каторги служил рядовым в г. Семипалатинске, а в 1857 г. в сибирском городе Кузнецке женился на М.Д. Исаевой; вернувшись в литературу, в своих повестях и романах раскрылся как величайший прозаик XIX в.

Уже в первой повести «Бедные люди» (опубл. 1846, открывала собой «Петербургский сборник» натуральной школы) Достоевский сумел преодолеть характерное для представителей школы влияние Гоголя, поскольку его «маленький человек», немолодой чиновник Макар Девушкин — ему, как и Варе Доброселовой, в которую он втайне влюблен, автор предоставил возможность говорить от первого лица (повесть построена как их переписка), — не только художественно конгениален внешне похожим на него образам Гоголя, но и резко отличается от них своей человеческой незаурядностью¹. Он даже писательским даром наделен, хотя и самоуничижается перед девушкой: «Не взыщите, душечка, на писании; слогу нет, Варенька, слогу нет никакого. Хоть бы какой-нибудь был! Пишу, что на ум взбредет, так...». Макар Девушкин — отличный психолог, он видит людей насквозь (отсюда безысходный трагизм его последнего письма к Варе, согласившейся выйти замуж за грубого самодура степного помещика Быкова, — он понимает, что рядом с таким мужем Варя вскоре физически погибнет: «Как же вы это! Вот вы плачете, и вы едете?! Вот я от вас письмецо сейчас получил, все слезами закапанное. Стало быть, вам не хочется ехать; стало быть, вас насильно увозят, стало быть, вам жаль меня, стало быть, вы меня любите! Да как же, с кем же вы теперь будете? Там вашему сердечку будет грустно, тошно и холодно. Тоска его высосет, грусть его пополам разорвет. Вы там умрете, вас там в сыру землю положат; об вас и поплакать будет некому там! Господин Быков будет все зайцев травить... Ах, маточка, маточка! на что же вы это решились, как же вы на такую меру решиться могли? Что вы сделали, что вы сделали, что вы над собой сделали! Ведь вас там в гроб сведут; они заморят вас там, ангельчик»).

Социально-обличительные тенденции «Бедных людей» побудили В.Г. Белинского и его кружок видеть в молодом писателе «своего». От него ждали появления новых произведений того же направления. Однако

¹ По системе образов и ее развитию (Макар, Варя и увозящий ее к себе в далекое имение Быков) повесть «Бедные люди» напоминает не столько гоголевские произведения, сколько «Станционного смотрителя» А. С. Пушкина.

уже повесть «Двойник» (1846), вышедшая вскоре после «Бедных людей», никак не удовлетворила натуральную школу. Она заметным образом внешне перекликалась с «Записками сумасшедшего» Гоголя, но автор на сей раз интересовало явно не социальное обличение, а психология главного героя как таковая. Постепенно сходящий с ума Голядкин был изображен автором мастерски, однако направление и цель усилий писателя на сей раз оказались не поняты: В.Г. Белинский критиковал его за приданный произведению «фантастический колорит», усматривая в этом «существенный недостаток». Между тем «двойник» Голядкина, изображенный здесь Достоевским так, что может быть воспринят и как фантастическое существо и как плод больного воображения героя, был серьезным и плодотворным стилистическим экспериментом писателя. По сути, он начал собой длинный ряд будущих «двойников» главных героев позднейших произведений, изображаемых впоследствии Достоевским уже чисто реалистическими средствами (например, «двойники» Раскольников в «Преступлении и наказании», которыми являются такие разные персонажи, как Разумихин и Лужин, Соня Мармеладова и Свидригайлов, и др.).

Вскоре произошел личный разрыв Достоевского с натуральной школой, с обеих сторон сопровождавшийся, к сожалению, характерными для литературного мира взаимообвинениями и вздорными столкновениями¹. Впрочем, Достоевский оказался один против многих (среди новоявленных врагов были недавние приятели — Некрасов, Тургенев, Панаев, а также его однокашник по Военному инженерному училищу Григорович и др.). По сути, его подвергли изощренной травле. Так, легкомысленно насмешничали над проявлениями его болезни (эпилепсии), а также распускали о Достоевском слухи, что он обещал в будущем «затоптать» всех писателей и якобы требовал обвести свое очередное произведение при публикации в коллективном сборнике особой рамкой, чтобы оно отличалась от всех прочих².

Помимо проявившихся чисто человеческих трений (на почве литературной ревности к молниеносно прославившемуся собрату), за общей для натуральной школы острой неприязнью к Достоевскому, вспыхнувшей в одночасье, стояло и ощущение представителей школы, что он «изменяет» их принципам. В повестях «Господин Прохарчин» (1846), «Хозяйка» (1847) и «сентиментальном романе» «Белые ночи» (1848) писатель как бы шаг за шагом все дальше отходит от позиций, провозглашавшихся Бе-

¹ См., напр.: Чуковский К.И. Достоевский и кружок Белинского//Некрасов Н.А. Каменное сердце (повесть из жизни Достоевского). Пг., 1922.

² Ср.: «Тогда было в моде некоторого рода предательство, состоящее в том, что за глаза выставлялись карикатурные изображения привычек людей, что возбуждало смех...» (Анненков П.В. Литературные воспоминания. СПб., 1909. С. 479 — 480).

линским как главой и теоретиком натуральной школы. «Белые ночи» — воплощенная лирика, произведение с образом влюбленного романтика-мечтателя в центре. Он любит ее, она любит другого, в конце повести возвращающегося к ней, а благородный главный герой восклицает:

«Но чтоб я помнил обиду мою, Настенька! Чтоб я нагнал темное облако на твое ясное, безмятежное счастье, чтоб я, горько упрекнув, нагнал тоску на твое сердце, уязвил его тайным угрызением и заставил его тоскливо биться в минуту блаженства, чтоб я измял хоть один из этих нежных цветков, которые ты вплела в свои черные кудри, когда пошла вместе с ним к алтарю... О, никогда, никогда! Да будет ясно твое небо, да будет светла и безмятежна милая улыбка твоя, да будешь ты благословенна за минуту блаженства и счастья, которое ты дала другому, одинокому, благодарному сердцу!

Боже мой! Целая минута блаженства! Да разве этого мало хоть бы и на всю жизнь человеческую?..»

Неожиданным образом «Белые ночи» в определенном отношении схожи с «Бедными людьми»: и там и там в центре сюжета жертвенная любовь мужчины к девушке, в конце концов навсегда уходящей к другому. Правда, в «Бедных людях» избранник девушки — отвратительный Быков, а в «Белых ночах» — «молодой человек приятной наружности». Отсюда мрачный трагизм финала первой повести Достоевского, с одной стороны, и, с другой стороны, светлая грусть финала «Белых ночей». Социальные мотивы инородны художественному миру такого *поэтического* романа, как стоящие у Достоевского особняком «Белые ночи».

Второй этап творчества (1859 — 1864) Ф.М. Достоевского наступил после его возвращения с каторги. К нему принято относить такие произведения, как повести «Дядюшкин сон», «Село Степанчиково и его обитатели», роман «Униженные и оскорбленные», «Записки из Мертвого дома», «Зимние заметки о летних впечатлениях», «Записки из подполья».

В «Дядюшкином сне» (1859) изображено противоборство провинциальных интриг, приводящее к поистине фантазмагорической ситуации (одни интригующие лица побуждают выжившего из ума богатого старика-князя сделать предложение местной девушке, однако благодаря встречной интриге старик остается в убеждении, что это было во сне).

В «Селе Степанчикове и его обитателях» (1859) Ф.М. Достоевский дал простор своей едкой иронии, изобразив в качестве главного героя Фомы Опискина тип пустого претенциозного фразера, имевший определенное распространение в общественной жизни России 1840-х годов и хорошо ему знакомый (позднее еще одну вариацию этого типа будет представлять образ Верховенского-старшего в романе «Бесы»). Многие монологи Фомы Опискина откровенно пародийны:

«— Удивляюсь я, Павел Семеныч, — продолжал он, — что ж делают после этого все эти современные литераторы, поэты, ученые, мыслители? Как не обратят они внимания на то, какие песни поет русский народ и под какие песни пляшет русский народ? Что ж делали до сих пор все эти Пушкины, Лермонтовы, Бороздны? Удивляюсь! Народ пляшет комаринского, эту апофеозу пьянства, а они воспевают какие-то незабудочки! Зачем же не напишут они более благонравных песен для народного употребления и не бросят свои незабудочки? Это социальный вопрос! Пусть изобразят они мне мужика, но мужика облагороженного, так сказать, селянина, а не мужика. Пусть изобразят этого сельского мудреца в простоте своей, пожалуй, хоть даже в лаптях — я и на это согласен, — но преисполненного добродетелями, которым — я это смело говорю — может позавидовать даже какой-нибудь слишком прославленный Александр Македонский. Я знаю Русь, и Русь меня знает...»¹.

Фамилия И.П. Бороздны (1804 — 1858), поверхностного подражателя Пушкину и Баратынскому, в комических целях поставлена здесь в один ряд с именами великих поэтов — сразу становится ясен уровень литературных познаний Фомы Опискина, претендующего на то, что «Русь его знает». Аналогична роль вставленного далее в монолог Фомы сбивчивого сравнения добродетельного мужика с Александром Македонским.

Приведенные фрагменты высказываний Макара Девушкина, героя «Белых ночей», и Фомы Опискина демонстрируют поразительное умение Ф.М. Достоевского изображать реальную живую речь с присущими ей особыми оборотами, восклицаниями, оговорками, повторами, пропусками определенных слов (эллипсисами) и т. п. Именно на речевом уровне, а не только в событийных коллизиях, не только в движении сюжета уже активно проявляет себя знаменитый *психологизм* Достоевского — монологи и реплики его основных персонажей настолько индивидуально окрашены, что из них всякий раз формируется зримый образ личности героя. Пожалуй, среди произведений данного периода в наибольшей степени это характерно для «Записок из подполья» (1864), герой которых, сорокалетний мелкий чиновник, еще один литературный «маленький человек», в моральном «самораздевании» доходит до известного признания: «...Чтоб вы провалились, вот чего! Мне надо спокойствия. Да я за то, чтоб меня не беспокоили, весь свет сейчас же за копейку продам. Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить» (причем однозначное понимание такой самохарактеристики осложняется для читателя тем, что герой на протяжении повес-

¹ О характере пародийных мотивов в творчестве Ф.М. Достоевского см.: Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии). — Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

ти неоднократно повторяет, заявив о себе что-нибудь подобное, что, дескать, «пошутил» — то есть иронизирует, громоздя ерничество на ерничестве).

Светлых по интонации исполненных «поэзии в прозе» произведений наподобие «Белых ночей» Ф.М. Достоевский после каторги уже не пишет. Даже ирония скрывает у него теперь за собой внутренний надлом, присущий героям (этого надлома не было в Макаре Девушкине). Жизненный путь его новых персонажей, как правило, трагичен, либо, как в «**Униженных и оскорбленных**» (1861), сопровождается безжалостными ударами судьбы. «**Записки из Мертвого дома**» (1862) в этом плане особенно впечатляющи — уже потому, что основа их документальна («очерковость» книги естественно и творчески мотивированно повлекла за собой необычную для Достоевского скупость палитры изобразительных средств). В этом произведении автору неожиданно пригодились усвоенные в молодости бытописательские приемы натуральной школы, ее умение литературно обрабатывать подлинный жизненный факт.

Авторство «Записок из Мертвого дома» обычным в литературе XIX в. манером (ср. «Повести Белкина» А.С. Пушкина) переадресовано вымышленному Александру Петровичу Горянчикову, якобы отбывшему каторгу за убийство жены и жившему на поселении в сибирском городке К. (намек на Кузнецк, где некоторое время жил Достоевский). После своей смерти Горянчиков оставил «лукошко бумаг», которыми и воспользовался повествователь (это напоминает, например, ситуацию с «журналом Печорина» в «Герое нашего времени» М. Ю. Лермонтова). На каторге Достоевский столкнулся со многими реально-жизненными, а не условно-литературными трагедиями и изуверченными судьбами реальных людей. Увидел он и то, что в самых закоренелых преступниках порою теплится нечто человеческое и духовно чистое.

С 1861 г. Ф.М. Достоевский вместе со своим старшим братом Михаилом издавал журнал «Время», пользовавшийся успехом, но закрытый властями в 1863 г. из-за статьи критика Н.Н. Страхова. На его страницах писатель начал излагать интересовавшую его потом долгие годы идеологию «почвенничества», по ряду черт напоминавшую воззрения славянофилов, но шире истолковывавшую понятие народности и терпимее относившуюся к тому пути, на который встала Россия в результате петровских преобразований. Во всех исторических испытаниях Россия, считает Достоевский, сохранила важнейшее — «братскую общину», основу своей самобытности. Исторический прогресс у нас, как и на Западе, неизбежен, но русская национальная самобытность, естественная «почва» должна всемерно сберегаться — именно потеря «почвы» губит западную цивилизацию. В сохранении и развитии «общины», «почвы» — «русское решение вопроса». Достоевский полагал также, что русским предстоит в будущем

осуществить великую миссию — объединить человечество на основе принципов христианского братства и православия.

С романа «Преступление и наказание» (1866) обычно начинают третий и последний этап творческой работы Ф.М. Достоевского. Параллельно ему был создан роман «Игрок» (1866). Этот второй роман не написан, а продиктован великим писателем стенографистке А.Г. Сниткиной, вскоре вышедшей замуж за овдовевшего Достоевского.

Достоевский обладал талантом импровизатора, работал быстро и вообще оставил мало черновиков своих произведений. Впрочем, последнее не касается именно «Преступления и наказания», среди черновиков и вариантов которого принято выделять «краткую», «пространную» и «окончательную» редакцию¹. Если сравнивать этот роман с предыдущими произведениями писателя, можно заметить, что линия Раскольников — Соня Мармеладова отчасти параллельна фабульной схеме «Записок из подполья» («подпольный» человек и проститутка). В сентябре 1865 г. Достоевский изложил суть создаваемого произведения (называя его «повестью») в письме к издателю журнала «Русский вестник» М.Н. Каткову, впоследствии его опубликовавшему:

«Идея повести не может, сколько я могу предполагать, ни в чем противоречить Вашему журналу; даже напротив. Это — психологический отчет одного преступления. Действие современное, в нынешнем году. Молодой человек, исключенный из студентов университета, мещанин по происхождению и живущий в крайней бедности, по легкомыслию, по шатости в понятиях, поддавшись некоторым странным, «недоконченным» идеям, которые носятся в воздухе, решил разом выйти из скверного своего положения. Он решился убить одну старуху, титулярную советницу, дающую деньги на проценты. Старуха глупа, глуха, больна, жадна... Он решает убить ее, обобрать, с тем чтоб сделать счастливою свою мать, живущую в уезде, избавить сестру, живущую в компаньонках у одних помещиков, от сластолюбивых притязаний главы этого помещичьего семейства (...), докончить курс, ехать за границу и потом всю жизнь быть честным, твердым, неуклонным в исполнении «гуманного долга к человечеству...» (...)

Почти месяц он проводит после того до окончательной катастрофы. Никаких... подозрений нет и не может быть. Тут-то и разворачивается весь психологический процесс преступления. Неразрешимые вопросы встают перед убийцею, неподозреваемые и неожиданные чувства мучают его сердце. Божия правда, земной закон берет свое, и он — кончает тем, что принужден сам на себя донести. Принужден, чтобы хотя погибнуть в картине, но примкнуть опять к людям; чувство разомкнутости и разъеди-

¹ См.: Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. VII. Л., 1973.

ненности с человечеством, которое он ощутил тотчас же по совершении преступления, замучило его. Закон правды и человеческая природа взяли свое... Преступник сам решает принять муки, чтоб искупить свое дело»¹.

Как видим, изложенная здесь основная сюжетная линия романа сохранилась и в публикуемой его редакции. Правда, в публикуемом тексте «Преступления и наказания» проницательный следователь Порфирий Петрович все-таки быстро понял, кто убийца, на что и намекает Раскольникову при первой же встрече. Но вряд ли он смог бы что-то доказать. Кроме того, Родион Раскольников сам готовится стать юристом (даже напечатал в газете «Периодическая речь» заинтересовавшую Порфирия статью «О преступлении», где «рассматривал... психологическое состояние преступника в продолжение всего хода преступления» и теоретически обосновывал «право» отдельных необыкновенных людей на достижение великой цели любыми средствами — в том числе, путем преступления). Такого искушенного в юриспруденции человека нелегко было бы припереть к стене, если бы он не сознался добровольно (на что Родиона подтолкнуло, в частности, самоубийство Свидригайлова: он понял, что даже этот закоренелый негодяй и убийца в конце концов таким образом покарал себя). В публикуемом тексте предельно конкретизирован и характер тех «недоконченных» идей, которые обуревают Раскольникова — в частности, это бередящий его воображение пример людей напоподобие Наполеона, «кому все разрешается». Кстати, Порфирий понял его тайные мысли и в этом моменте:

«— Ну, полноте, кто ж у нас на Руси себя Наполеоном теперь не считает? — с страшною фамильярностью произнес вдруг Порфирий. Даже в интонации его голоса было на этот раз нечто уж особенно ясное».

В первоначальной, «краткой», редакции, включающей четыре завершённых главы и ряд отрывков, повествование ведётся от лица самого героя и начинается как его дневник, заведённый им на пятый день после совершенного убийства. Вторая, «пространная», редакция построена как исповедь героя, находящегося под судом, и начинается словами: «Я под судом и всё расскажу. Я всё запишу. Я для себя пишу, но пусть прочтут и другие, и все судьи мои, если хотят. Это исповедь. Ничего не утаю»². В третьей, «окончательной», редакции автор изменяет форму повествования от первого лица на ту, которая привычна читателям «Преступления и наказания». Здесь уже появляются многочисленные сюжетные детали, которые впоследствии сохраняются в публикуемом тексте произведения, эскизно обрисовывается как система образов в её целом, так и концепция причин преступления Раскольникова, дается его «идейное» обоснование,

¹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. XXVIII. Кн. 2. Л., 1985. С. 136 — 137.

² Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. VII. С. 96.

конкретизируется и морально-религиозный ракурс финала романа. Затем в основанной на ней публикуемой редакции (условно назовем ее четвертой) в самостоятельные сильные образы превращаются фигуры чиновника Мармеладова, его жены Катерины Ивановны, его дочери Сони, следователя Порфирия, Зосимова, друга Раскольникова Разумихина (он выписан заметно бледнее других, но все же этот образ нельзя считать неудачей писателя) и, с другой стороны, «полифонически» обрисовываются такие непривлекательные личности, как Свидригайлов, Лужин, Лебезятников и др¹.

При всем том, что в будущем писателю предстояло сделаться автором таких гениальных творений, как «Бесы» и «Братья Карамазовы», роман «Преступление и наказание» по глубине и тонкости воплотившегося в тексте стиливого мастерства можно назвать вершиной творчества Достоевского. Здесь отточено всё, — начиная с упоминаний креста и Евангелия, символики имени и фамилии главного героя, символики «страшного сна» Раскольникова из первой части романа (он возвращается в детство и видит, как на его глазах озверелая толпа забивает до смерти слабенькую лошадку), расстановки образов и даже, например, такой детали, как найденная Раскольниковым под старухиной кроватью укладка «побольше аршина в длину, с выпуклою крышей, обитой красным сафьяном, с утыканными по нем стальными гвоздиками» (то есть похожая на гроб) — в такой укладке процентщица хранила свои наряды, уложенные в том порядке, в котором женщина надевает одежду (заячья шубка, под ней платье и шаль) и перемешанные с золотыми вещами.

Любопытно, что мысль убить гадкую старуху приходит в голову отнюдь не одному Раскольникову. Эту же идею (и то, что иногда именуют «теорией Раскольникова») накануне убийства высказывает при нем за соседним столиком в трактире какой-то студент приятелю-офицеру:

«Я бы эту проклятую старуху убил и ограбил, и уверяю тебя, что без всякого зазору совести, — с жаром прибавил студент.

Офицер опять захохотал, а Раскольников вздрогнул. Как это было странно!

— Позволь я тебе серьезный вопрос задать хочу, — загорячился студент. — Я сейчас, конечно, пошутил, но смотри: с одной стороны, глупая, бессмысленная, ничтожная, злая, больная старушонка, никому не нужная и, напротив, всем вредная, которая сама не знает, для чего живет, и которая завтра же сама собой умрет. Понимаешь? Понимаешь?

¹ «Полифония» — понятие, которое применительно к творчеству Достоевского обосновал и сделал литературоведческим термином М. М. Бахтин (см., напр.: *Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского*. М., 1972.)

— Ну, понимаю, — отвечал офицер, внимательно уставясь в горячившегося товарища.

— Слушай дальше. С другой стороны, молодые, свежие силы, пропадающие даром без поддержки, и это тысячами, и это всюду! Сто, тысячу добрых дел и начинаний, которые можно устроить и поправить на старухины деньги (...)! Убей ее и возьми ее деньги, с тем чтобы с их помощью посвятить потом себя на служение всему человечеству и общему делу: как ты думаешь, не загладится ли одно, крошечное преступленище тысячами добрых дел? За одну жизнь — тысячи жизней, спасенных от гниения и разложения. Одна смерть и сто жизней взамен — да ведь тут арифметика! Да и что значит на общих весах жизнь этой чахоточной, глупой и злой старушонки? Не более как жизнь вши, таракана, да и того не стоит, потому что старушонка вредна. <...>

Раскольников был в чрезвычайном волнении. Конечно, *все это были самые обыкновенные и самые частые, не раз уже слышанные им, в других только формах и на другие темы, молодые разговоры и мысли* (курсив наш. — Ю.М.). Но почему именно теперь пришлось ему выслушать именно такой разговор и такие мысли, когда в собственной голове его только что зародились... такие же точно мысли? И почему именно сейчас, как только он вынес зародыш своей мысли от старухи, как раз и попадает он на разговор о старухе?.. Станным всегда казалось ему это совпадение. Этот ничтожный, трактирный разговор имел чрезвычайное на него влияние при дальнейшем развитии дела: как будто действительно было тут какое-то предопределение указание...».

Убив затем «старушонку», Родион Раскольников вынужден убить и ее младшую слабоумную сестру Лизавету, которая случайно вернулась домой и застала его на месте преступления: «И до того эта несчастная Лизавета была проста, забита и напугана раз навсегда, что даже руки не поднимала защитить себе лицо, хотя это был самый необходимо-естественный жест в эту минуту, потому что топор был прямо поднят над ее лицом. Она только чуть-чуть приподняла свою свободную левую руку, далско не до лица, и медленно протянула ее к нему вперед, как бы отстраняя его. Удар пришелся прямо по черепу, острием, и сразу прорубил всю верхнюю часть лба, почти до темени. Она так и рухнулась».

Такое преступление, совершенное убийцей, в соответствии с «теорией», чуть ли не во благо человечества, немедленно потянуло за собой другое — убийство невинного существа, сладостно угнетавшегося отвратительной старухой. Убив, Раскольников неожиданно ощущает себя в духовной изоляции от людей, включая безумно любящих его мать и сестру, а также его друга Разумихина. Зато к нему начинает чувствовать инстинктивный интерес такой монстр, как Свидригайлов — а однажды, после смерти Катерины Ивановны, даже ясно говорит «с видом какого-то под-

мигивающего, веселого плутовства», что знает о совершенном Родионом преступлении и его мотивах: «Ведь не «вошь» же была она (он ткнул пальцем в тот угол, где была усопшая), как какая-нибудь старушонка процентщица. Ну, согласитесь, ну «Лужину ли, в самом деле, жить и делать мерзости, или ей умирать?». Под свои собственные откровенно уголовные наклонности этот субъект тоже сумел подвести особую теорию («полифония» образов как раз предполагает, что персонажи получают в сюжете возможность высказать свою жизненную позицию, «свою правду»). Портрет Свидригайлова можно назвать образцовым по лаконизму и выразительности воплотившейся в нем «словесной живописи» Достоевского:

«Это был человек лет пятидесяти, росту повыше среднего, дородный, с широкими и крутыми плечами, что придавало ему несколько сутуловатый вид. Был он щегольски и комфортно одет и смотрел осанистым барином. В руках его была красивая трость, которою он постукивал, с каждым шагом, по тротуару, а руки были в свежих перчатках. Широкое, скулистое лицо его было довольно приятно, и цвет лица был свежий, не петербургский. Волосы его, очень еще густые, были совсем белокурые и чуть-чуть разве с проседью, а широкая, густая борода, спускавшаяся лопатой, была еще светлее головных волос. Глаза его были голубые и смотрели холодно-пристально и вдумчиво; губы алые. Вообще это был отлично сохранившийся человек и казавшийся гораздо моложе своих лет».

В прошлом у Свидригайлова пребывание в долговой тюрьме. Намекается и на некую темную историю с «жестоко оскорбленной» Свидригайловым и покончившей с собой девочкой, но автор делает это устами малоприятного Лужина, который ненавидит Свидригайлова (тот же его презирает), — то есть «подаст» читателю рассказанное как слух, исходящий из сомнительного источника. С другой стороны, сестра Раскольникова Дуня прямо обвиняет «осанистого барина» в отравлении недавно умершей жены (Дуня жила у Свидригайловых в качестве гувернантки и подвергалась его грубым ухаживаниям). В шестой части романа происходит впечатляющая сцена, когда Свидригайлов заманил Дуню к себе, угрожая ей насилием. Он нимало не испугался маленького револьвера, которым девушка предусмотрительно вооружилась, но услышав, что она его никогда не полюбит, после страшной внутренней борьбы все же отдал ей ключ от двери. А вскоре Свидригайлов стреляется из этого револьвера на глазах какого-то пожарного возле его каланчи, иронически сообщив, что он сейчас поедет «в Америку».

При всем том отрицательном, что рассказывается в романе о Свидригайлове, автор не скрывает, что этому герою присуща внутренняя неурядность. Знаменательно, что накануне своего самоубийства Свидригайлов с его безмерно отягощенной совестью неожиданно начал пытаться

ся творить добро. Он принял на себя заботы о детях Мармеладова (после смерти Катерины Ивановны): «Свидригайлов распоряжался похоронами и хлопотал. <...> В последнюю встречу Свидригайлов объяснил Раскольникову, что с детьми Катерины Ивановны он как-то покончил, и покончил удачно; что у него, благодаря кой-каким связям, отыскивались такие лица, с помощью которых можно было поместить всех троих сирот, немедленно, в весьма приличные для них заведения; что отложенные для них деньги тоже многому помогли, так как сирот с капиталом поместить гораздо легче, чем сирот нищих».

Сколь ни преступная натура Свидригайлов, предельное омерзение вызывает другой персонаж — лицемерный, злобный и мстительный эгоист Лужин. Лужин раскрывается в романе как бы шаг за шагом. Вначале он приходит к Раскольникову как человек, намеренный жениться на его сестре. Получив отказ Дуни и возненавидев Родиона, Лужин пытается оклеветать дорогую для Раскольникова Соню Мармеладову, публично обвинив ее в воровстве сторублевого кредитного билета. Соню выручает видевший все нигилист Андрей Семенович Лебезятников — «молодой друг и сожитель Лужина». Лужин «остановился у него по приезде в Петербург не из одной только скарденной экономии, хотя это и было почти главною причиной, но была тут и другая причина. Еще в провинции слышал он об Андрее Семеновиче, своем бывшем питомце, как об одном из самых передовых молодых прогрессистов и даже как об играющем значительную роль в иных любопытных и баснословных кружках. Это поразило Петра Петровича. Вот эти-то мощные, всезнающие, всех презирающие и всех обличающие кружки уже давно пугали Петра Петровича каким-то особенным страхом, совершенно, впрочем, неопределенным. Уж конечно, сам он, да еще в провинции, не мог ни о чем в этом роде составить себе, хотя приблизительно, точное понятие. Слышал он, как и все, что существуют, особенно в Петербурге, какие-то прогрессисты, нигилисты, обличители и проч., и проч., но, подобно многим, преувеличивал и искажал смысл и значение этих названий до нелепого». Лужину нет дела до идей нигилистов — он горит желанием выяснить, «в силе *эти люди* или не в силе».

Лебезятников многими своими качествами напоминает тургеневских Кукшину и Ситникова. Он наивен и, карикатура расхожие стереотипы «демократов» того времени, толкует о гражданских браках, заведении коммун и т. п., пробуя и Лужину «излагать систему Фурье и теорию Дарвина». Но совершенно неожиданно этот во многом весьма пустой человек проявляет честность и порядочность.

Свидригайлова, Лужина и Лебезятникова принято считать «кривозеркальными» духовными двойниками Раскольникова. В них он волей-неволей видит своеобразно преломленным то дурное в своей личности, то не-

верное в своих воззрениях, что его самого привело в итоге к страшному и непоправимому поступку. С другой стороны, определенные черты его личности преломлены в образах чиновника Семена Мармеладова и следователя Порфирия Петровича. Наконец, Раскольников любит лучшие из героев романа, которые также соотносятся с его литературным характером в системе образов «Преступления и наказания», как его двойники. Это Соня Мармеладова, Дуня, Разумихин.

Как говорит Раскольников, его друг Разумихин за него «на распятие пойдет». Разумихин прекрасно видит нечто злое, творящееся в душе Родиона и даже близок к верной догадке, но после ложного признания в убийстве старухи-процентщицы молодого сектанта Миколки (решившего «страдание принять») на некоторое время решает про себя по поводу его угнетенного состояния, что Раскольников — «политический заговорщик» «накануне какого-нибудь решительного шага» (прибавив «А я было думал...» — что именно думал, не досказано). Соня Мармеладова, ставшая проституткой, чтобы прокормить семью отца, идет за Раскольниковым, когда его отправляют в Сибирь по этапу. Его сестра Дуня и его друг Разумихин, поженившись (на свадьбу был приглашен следователь Порфирий Петрович — он родственник Разумихина!), решили «поселиться в том самом городе, где будет Родя, и... всем вместе начать новую жизнь»; они «твердо рассчитывали чрез пять лет наверное переселиться в Сибирь. До той же поры надеялись там на Соню...» (Родион осужден на восемь лет каторги).

Духовным крахом гордого одиночки, возмечтавшего, что он «сверхчеловек», отнюдь не заканчивается роман: приходя на каторге к Богу, Родион через очищение личным страданием постепенно возрождается как человеческая личность.

Роман «Преступление и наказание» основывается на непрерывных внутренних монологах-самонаблюдениях главного героя, а также его диалогах с другими персонажами, в которых постепенно раскрывается и он и его собеседники. (Большое значение имеют также сновидения Раскольникова.) Все это выстроено однако вокруг нескольких трагических *событий* (убийство старухи-ростовщицы и Лизаветы, гибель раздавленного лошадами Мармеладова, смерть Катерины Ивановны). В сюжетно-композиционном отношении роман нередко напоминает великолепный психологический детектив. Не случайно он (как и роман «Братья Карамазовы») многократно использовался юристами как материал для ценнейших наблюдений. То же можно сказать о специалистах-философах, социологах, психологах и т. д. (в том числе даже богословах). Однако значение этой многогранной книги, одной из лучших книг мировой литературы, ни в коей мере не сводится ни к ее необыкновенному богатству идеями философско-психологического или какого-либо иного плана, ни

к ее занимательно-беллетристической стороне. Это значение базируется на том уникальном художественном синтезе составляющих «Преступление и наказание» разнородных семантических начал, которого сумел достичь Достоевский и который перевел все названные стороны романа в новое качество, резко их усилив.

Вслед за «Преступлением и наказанием» почти все последующие романы Ф.М. Достоевского, кроме «семейного» романа «Подросток» (1874), кульминацией своей имеют ситуацию убийства (в «Идиоте» Рогожин из ревности, породившей любовь-ненависть, убивает Настасью Филипповну, в «Бесах» группа «революционеров» во главе с нигилистом Петром Верховенским по подозрению в измене убивает Шатова, в «Братьях Карамазовых» Карамазова-старшего убивает лакей Смердяков, его побочный сын).

В 1867 г. Ф.М. Достоевский на четыре года переселился с женой за границу. Здесь и написан роман «Идиот», опубликованный в 1868 г. в журнале М.Н. Каткова «Русский вестник». По словам самого Достоевского, «Главная мысль романа — изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь. <...> На свете есть одно только положительно прекрасное лицо — Христос...»¹.

Из сказанного видно, насколько важны, с точки зрения самого автора, «евангелические» интонации и параллели, которые нетрудно уловить в романе. Главный герой князь Лев Николаевич Мышкин изображен как «нищий духом», «блаженный» в христианско-церковном понимании таких слов. Однако этот человек, близкий к тому, чтобы зваться «положительно прекрасным» и быть идеальным героем, в жизни сей оказывается, по сути, внутренне одинок, и его попытки пробуждать в людях идеалы братского всепрощения и кроткого милосердия в итоге терпят крах.

Купеческий сын Парфен Рогожин, ближайший друг Мышкина, с которым они даже по-христиански побратались, в финале романа (нетипичным для прозы XIX в. образом *совпадающим* здесь с кульминационной его точкой) делается убийцей Настасьи Филипповны Барашковой — женщины, воплощавшей для князя идеал земной красоты (оба в системе образов романа — «двойники» Мышкина). Перед своей гибелью Настасья Филипповна неожиданно добровольно бежит к Рогожину — как бы на верную смерть — буквально из-под венца, перед свадьбой с князем. Непосредственная причина убийства — вырвавшаяся на свободу звериная ревность. Сам Мышкин, узнав об убийстве, психически сламывается и впадает в безумие. Непосредственная причина этого — потрясение происшедшим. Однако здесь, как и повсюду в произведении, за подобными по-бытовому реальными причинами, следствиями и

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. XXVIII. Кн. 2. С. 251.

мотивировками угадывается весьма важное для автора символическое содержание.

Вообще надо учитывать и помнить, что окружают «положительно прекрасного человека» на страницах романа не какие-либо люди из реальной русской жизни, а созданные творческим воображением автора надломленные или склонные к аффектации, разнообразным поведенческим «вывертам» *литературные герои*, то и дело совершающие по ходу сюжета экстравагантные и непредсказуемые поступки (в «Идиоте», да еще «Братьях Карамазовых» всего этого заметно больше, чем где-либо еще у Достоевского). Подобного надлома и аффектации нечужды и трагический образ Настасьи Филипповны и образ Парфена Рогожина. Именно таковы, в принципе, Ипполит Терентьев, Ганя Иволгин, Аглая Епанчина, да и вообще представители семейств Иволгиных и Епанчиных¹.

Психологические типы, изображенные в произведении, удивительно разнообразны. Напротив, социальное начало, пожалуй, несколько механически проявляется в романе «Идиот» и вообще свойственно его проблематике не в такой степени, как в подавляющем большинстве других произведений. Даже тема власти денег, «золотого тельца» становится здесь у автора поводом для постановки психологических экспериментов.

Роман «Бесы» был напечатан в журнале «Русский вестник» в 1871 г. Уголовное «нечаевское дело», с которым принято его связывать, могло послужить прототипом для создания некоторых важных сюжетных линий произведения и усилить присущие ему памфлетные нотки. Однако если бы образы Николая Ставрогина, Петра Верховенского и других основных героев были однозначно «завязаны» на давно забытое историей дело об убийстве революционной группой «нечаевцев» студента И.И. Иванова, роман вряд ли ждала бы долгая жизнь в литературе. Между тем, в наши дни интерес к нему читателя даже возрос.

Уже на ранних этапах работы над «Бесами» суть создаваемого произведения, несомненно, не сводилась для Достоевского к обличению деятелей революционного движения и дворян-либералов, которые потакают их деяниям, переходящим в уголовщину. Само название романа столь

¹ В подготовительных материалах Достоевский говорил о своем намерении показать, что князь, «прикоснувшись» к людям, «оставил неисследимую черту» (*Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. IX. Л., 1974. С. 242.*) Однако в публикуемом тексте эта мысль вряд ли нашла бесспорное и отчетливое выражение. По-настоящему судьба помешавшегося князя продолжает впоследствии интересоваться лишь Веру Лебедеву. Что до Настасьи Филипповны и Рогожина, то их трагедия вытекает не столько из какой-либо сумятицы, предположительно внесенной в их души князем (как, например, это случилось в пьесе А.М. Горького «На дне» с Актером в результате проповедей Луки), сколько из *внутренней логики их характера*.

символически емко и в то же время ясно, что позволяет почувствовать, куда клонит автор.

Грандиозный образ Николая Ставрогина, принадлежащий к числу наиболее крупных художественных достижений Ф. М. Достоевского — и взятый автором, по его словам, «из сердца», — превращает роман в своего рода философскую трагедию. Если на минутку представить себе «Бесов» без фигуры Ставрогина, они были бы одним из лучших в ряду «антинигилистических» романов, которых немало было написано разными авторами в 1860 — 70-е годы, однако были бы всего лишь такого рода социально-обличительным романом. От «антинигилистических» романов в «Бесах» есть фельетонно-сатирические интонации, вообще изобилие иронии. Этот типичный для произведений, созданных в рамках «антинигилистической» традиции, иронизм временами переходит, пожалуй, даже в *переизбыток* иронии — например, в гротеск. Конкретную художественную мотивировку гротеска в «Бесах» иногда уловить трудно, и такая гротесковая ирония порою нарушает здесь весьма свойственную Достоевскому в других случаях «полифоническую» манеру обрисовки образов. В духе ироническо-гротесковой стилистики «антинигилистического романа» выписаны основные фигуры «бесов» — Липутина, Лямшина, Шигалева и др., включая Петра Верховенского, а также и не относящиеся к ним прямо фигуры его отца Степана Трофимовича Верховенского (издана приставленного к Николаю Ставрогину в качестве «высшего педагога и друга»), писателя Кармазинова и др. Не случайно в романе изобилуют *пародии* — помимо всего связанного с Кармазиновым, это, например, литературное «творчество» капитана Лебядкина, неоднократно иронически приписываемое Герцену стихотворение «Светлая личность» и т. п. Пародийно излагаются и революционные теории. Например, вот «Шигалевщина» в передаче Петра Верховенского:

«— У него хорошо в тетради, — продолжал Верховенский, — у него шпионство. У него каждый член общества смотрит один за другим и обязан доносом. Каждый принадлежит всем, а все каждому. Все рабы и в рабстве равны. В крайних случаях клевета и убийство, а главное равенство. <...>не надо высших способностей! Высшие способности всегда захватывали власть и были деспотами. Высшие способности не могут не быть деспотами и всегда развращали более, чем приносили пользы; их изгоняют или казнят. Цицерону отрезывается язык, Копернику выкалывают глаза. Шекспир побивается камнями, вот Шигалевщина! Рабы должны быть равны: без деспотизма еще не бывало ни свободы, ни равенства, но в стаде должно быть равенство, и вот Шигалевщина! Ха-ха-ха...».

Хотя образ Николая Ставрогина трагичен, но, выступая в одном сюжете с вышеупомянутыми лицами, он объективно включен в одно с ними стилевое поле, в результате чего неоднократно можно наблюдать, как и

он получает падающий от других героев иронический ответ — ответ, для него самого неорганичный. Внутреннее величие Ставрогина ощущают самые разные люди — например, Шатов, который одновременно преклоняется перед ним и ненавидит его, подозревая в склонности к великим злодеяниям. Впрочем, ясно обрисованы в романе лишь дисгармоничность, крайняя внутренняя противоречивость Ставрогина, его непредсказуемость и его всякий раз неожиданный цинизм. Он пришел к атеизму, хотя ранее говорил, что «атеист тотчас же перестает быть русским». Он любит делать дерзкий «вызов» обществу — отсюда, к примеру, его жеманство на «плюгавой, скудоумной, нищей хромоножке». Неоднократно вводятся детали, свидетельствующие о болезненном состоянии его психики. Но о его «преступности» сообщаются не ясные факты, а слухи и подозрения, хотя автор неоднократно поднимает эту тему. Так, Петр Верховенский толкует о ставрогинской «необыкновенной способности к преступлению» и, твердо веря в свое личное мнение, предпринимает разнообразные попытки опутать Ставрогина сетью, чтобы подчинить и использовать в своих целях. Не раз возобновляются в романе намеки на то, что у Ставрогина нечто гадкое в прошлом. Шатов даже спрашивает, правда ли, что тот нашел «совпадение красоты, одинаковость наслаждения» в зверстве и подвиге на благо человечества, и требует ответа, принадлежал ли Ставрогин в Петербурге «к скотскому сладострастному секретному обществу», растлевавшему детей:

«— Я эти слова говорил, но детей не я обижал, — произнес Ставрогин, но только после слишком долгого молчания. Он побледнел, и глаза его вспыхнули.

— Но вы говорили! — властно продолжал Шатов, не сводя с него сверкающих глаз».

Как показывает автор, Ставрогин явно пытается бороться с неким обуревающим его «демоном». Отсюда эпизод, в котором он *прощает* Шатову полученную от него пощечину. Отсюда обстоятельства дуэли с отставным полковником Гагановым, на которой Ставрогин трижды стреляет в воздух (а противник старается, но никак не может его убить). Отсюда же не осуществленное намерение исповедоваться у монаха Тихона. Однако зло в нем неоднократно пересиливает. Он оказывается косвенным виновником убийства своей жены и ее брата капитана Лебядкина, а также пассивным соучастником той преступной вакханалии, которую учиняют в конце концов «бесы» в губернском городе и его окрестностях.

Как и образы других главных героев романов Достоевского, образ Ставрогина неоднократно преломляется, частично отраженный в его «двойниках» — так, это и Шатов, и инженер Кириллов, и Лиза Дроздова, и Даша Шатова. С другой стороны, главный «бес» Петр Степанович Верховенский тоже несомненный кривозеркальный «двойник» Ставрогина.

Это один из тех образов романа, на тональность обрисовки которых оказала немалое влияние традиция «антинигилистического» романа с излюбленными в ней гротесковыми, а то и прямо карикатурными фигурами нигилистов. Но при всей гротесковости революционного фанатизма Верховенского-младшего даже этот идущий к своей цели по трупам злоежущий маньяк оказывается в чем-то выше трусливых и эгоистичных дворян-либералов, заигрывающих с «бесами»:

«Кармазинов протянул ему на прощание обе руки.

— А что, — пропищал он вдруг медовым голосом и с какою-то особенною интонацией, всё еще придерживая его руки в своих, — что, если назначено осуществиться всему тому... о чем замышляют, то... когда это могло бы произойти?

— Почем я знаю, — несколько грубо ответил Петр Степанович. Оба пристально смотрели друг другу в глаза.

— Примерно? приблизительно? — еще слаще пропищал Кармазинов.

— Продать имение успеете и убратся тоже успеете, — еще грубее пробормотал Петр Степанович. Оба еще пристальнее смотрели друг на друга.

Произошла минута молчания.

— К началу будущего мая начнется, а к Покрову всё кончится, — вдруг проговорил Петр Степанович.

— Благодарю вас искренно, — проникнутым голосом произнес Кармазинов, сжав ему руки.

«Успеешь, крыса, выселиться из корабля!» думал Петр Степанович, выходя на улицу».

XX век, оказавшийся «веком революций», неоднократно демонстрировал воплотившиеся в реальной жизни социально-психологические типы, которые обрисовал в своем романе великий Достоевский, — и фигуры мелких «бесов» наподобие Петра Верховенского, Лямшина, Шигалева, и одинокие трагические личности наподобие Николая Ставрогина. То, что в тексте «Бесов» многим казалось просто авторской литературной «антиутопией», обрело в этом веке характер прозорливых общественных предупреждений и объективных прогнозов.

Роман «Братья Карамазовы» (1880) оказался для Достоевского итоговым. В авторском вступлении он обозначен как «жизнеописание героя моего, Алексея Федоровича Карамазова». Судя по подготовительным материалам, возможно, роман (или серия романов) — не заверченный писателем замысел (через несколько месяцев после опубликования существующего текста Достоевский, долгие годы страдавший эпилепсией и эмфиземой легких, внезапно умер). Как сказано в авторском вступлении, «беда в том, что жизнеописание-то у меня одно, а романов два. Главный

роман второй, — это деятельность моего героя уже в наше время, именно в наш теперешний текущий момент. Первый же роман произошел еще тринадцать лет назад, и есть почти даже и не роман, а лишь один момент из первой юности моего героя. Обойтись мне без этого первого романа невозможно, потому что многое во втором романе стало бы непонятным. Но таким образом еще усложняется».

Эпиграфом к роману многозначительно взяты слова: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода (Евангелие от Иоанна, Глава XII, 24)».

Предыдущий роман «Подросток» побудил писателя размышлять на тему семейного воспитания. Впрочем, в «Братьях Карамазовых» эта тема получила совершенно иной крен. Семья Карамазовых не просто далека от того, чтобы зваться образцовой, — она ужасает накопившимися внутри нее миазмами взаимной ненависти и озлобления. Отец Федор Павлович — развратник и шут. Впрочем, он «хотя и кутил и пил и дебоширил, но никогда не переставал заниматься помещением своего капитала и устраивал делишки свои всегда удачно, хотя конечно почти всегда подловато».

От первой жены, которая «беззаветно пустилась в самую полную эманципацию» и, убежав в Петербург с семинаристом, «как-то вдруг умерла, где-то на чердаке, по одним сказаниям от тифа, а по другим, будто бы с голоду», — у него старший сын Дмитрий. После смерти матери беспутный отец оставил всякие заботы о ребенке, его воспитывал сначала слуга Григорий, а затем родня матери. Дмитрий вырос человеком с беспокойным характером:

«Юность и молодость его протекли беспорядочно: в гимназии он не доучился, попал потом в одну военную школу, потом очутился на Кавказе, выслужился, дрался на дуэли, был разжалован, опять выслужился, много кутил и, сравнительно, прожил довольно денег. Стал же получать их от Федора Павловича не раньше совершеннолетия, а до тех пор надедал долгов».

Дети от второго брака Иван и Алексей после скорой смерти своей «юродивой» матери были «совершенно забыты и заброшены отцом и попали всё к тому же Григорию...», а затем тоже росли по чужим людям. «Семейка эта» сошлась на страницах романа «вся вместе в первый раз в жизни, и некоторые члены ее в первый раз в жизни увидели друг друга» в связи с тем, что Дмитрий начал с отцом имущественную тяжбу.

Алеша не похож на свою семью: «В детстве и юности он был мало экспансивен и даже мало разговорчив, но не от недоверия, не от робости или угрюмой нелюдимости, вовсе даже напротив, а от чего-то другого, от какой-то как бы внутренней заботы, собственно личной, до других не ка-

савшейся, но столь для него важной, что он из-за нее как бы забывал других. Но людей он любил: он, казалось, всю жизнь жил совершенно веря в людей, а между тем никто и никогда не считал его ни простячком, ни наивным человеком. (...) Между сверстниками он никогда не хотел выставиться. Может по этому самому он никогда и никого не боялся, а между тем мальчишки тотчас поняли, что он вовсе не гордится своим бесстрашием, а смотрит так, как будто и не понимает, что он смел и бесстрашен. Обиды никогда не помнил».

В начале романа, когда «семейка» собралась по вышеупомянутому поводу, Алеша готовится стать послушником в подгородном монастыре у почитаемого в округе старца Зосимы. К этому моменту Алеше было «все-го двадцать лет (брату его Ивану шел тогда двадцать четвертый год, а старшему их брату Дмитрию двадцать восьмой)». Иван Федорович убежденный атеист, но хорошо ориентируется в делах церкви — недавно напечатал такую статью о «церковно-общественном суде», что «многие из церковников решительно сочли автора за своего». Там он возразил некоему духовному лицу, которое утверждало, что «церковь занимает точное и определенное место в государстве». Иван Карамазов заявил, «что напротив церковь должна заключать сама в себе всё государство, а не занимать в нем лишь некоторый угол», причем «всякое земное государство должно бы впоследствии обратиться в церковь».

Карамазовы собираются в келье Зосимы (Дмитрий приходит с большим опозданием). Как сообщает автор, «Старец Зосима был лет шестидесяти пяти, происходил из помещиков, когда-то в самой ранней юности был военным и служил на Кавказе обер-офицером». «Старчество», таким образом — его монашеский статус, сам же он еще отнюдь не стар (но тяжело болен и лет ему на вид намного больше). Цель «семейной сходки» в келье старца — попытка уладить «несогласия по наследству» между отцом и Дмитрием. Провалу этой попытки «примирения» посвящена книга вторая «Неуместное собрание», где Федор Павлович и Дмитрий, пустившиеся в неистовые взаимообвинения прямо в келье у старца, названы «беснующимися». Отцом, иронически говорит писатель, завладел «глупый дьявол, который подхватил и нес Федора Павловича на его собственных нервах куда-то всё дальше и дальше в позорную глубину...». Сын также пришел в неистовство: «Зачем живет такой человек! — Зачем живет такой человек! — глухо прорывал Дмитрий Федорович, почти уже в иступлении гнева».

Безобразную сцену прекратил старец Зосима, который вдруг стал на колени и «поклонился Дмитрию Федоровичу в ноги полным, отчетливым, сознательным поклоном, и даже лбом своим коснулся земли». Затем у себя в спаленке старец неожиданно велит Алеше уходить из монастыря: «Благословляю тебя на великое послушание в миру. Много тебе еще

странствовать. И ожениться должен будешь, должен. Всё должен будешь, должен будешь, должен. Всё должен будешь перенести, пока вновь прибудеши. А дела много будет. Но в тебе не сомневаюсь, потому и посылаю тебя».

Иван Карамазов, казалось бы, подобно Алеше, нейтральное лицо в конфликте Дмитрия с отцом. «Брат Дмитрий Федорович отзывался о брате Иване с глубочайшим уважением, с каким-то особым проникновением говорил о нем». Однако умный, но завистливый и циничный семинарист Ракитин (Дмитрий Карамазов зовет его «свиньей») неожиданно пускается перед Алешей в такие откровения об Иване и его роли в событиях:

«Ведь и он Карамазов. В этом весь ваш Карамазовский вопрос заключается: сладострастники, стяжатели и юродивые! Брат твой Иван теперь богословские статейки пока в шутку по какому-то глупейшему неизвестному расчету печатает, будучи сам атеистом, и в подлости этой сам сознается — брат твой этот, Иван. Кроме того, от братца Мити невесту себе отбивает, ну и этой цели, кажется, что достигнет. Да еще как: с согласия самого Митеньки, потому что Митенька сам ему невесту свою уступает, чтобы только отвязаться от нее, да уйти поскорей к Грушеньке. (...) Слушай дальше: Митеньке теперь пересекает дорогу старикашка-отец. Ведь тот по Грушеньке с ума вдруг сошел, ведь у него слюна бежит, когда на нее глядит только. Ведь это он только из-за нее одной в келье сейчас скандал такой сделал... Ну и столкнутся же они, папенька с сыночком на этой дорожке».

Дмитрий и впрямь запутался между двух женщин. Свою нынешнюю невесту Катерину Ивановну, девушку властную и самоуверенную, гордую и беспощадную, он не любит — как, видимо, и она его. Дмитрий прозорливо говорит однажды Алеше, что она «свою добродетель любит», а отнюдь не жениха. Правда, брат Иван (свою очередь, безответно влюбленный в Катю) считает, впрочем, что она любит Дмитрия, но «с надрывом» — как бы за то, что тот ее оскорбляет, и до тех пор, пока оскорбляет. Ее отца, своего командира, Дмитрий, будучи офицером, спас когда-то от обвинения в растрате, после чего Катерина Ивановна в категорической форме сама себя предложила ему в невесты. Дмитрий же безнадежно влюбился в Грушеньку — несмотря на городские пересуды о ее легком поведении. Алеше он говорит:

«Красота — это страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что неопределимая, а определить нельзя, Бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречья вместе живут. Я, брат, очень необразован, но я много об этом думал. Страшно много тайн! Слишком много загадок угнетают на земле человека. Разгадывай как знаешь и вылезай сух из воды. Красота! Перенести я притом не могу, что иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает

идеалом Содомским. Еще страшнее кто уже с идеалом Содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его, и воистину, воистину горит, как и в юные беспорочные годы».

Дмитрий признается младшему Карамазову, что растратил три тысячи (которые доверчиво передала ему невеста с просьбой послать своей сестре в Москву) на кутеж с Грушенькой (в Мокром, в двадцати пяти верстах от города — «цыган туда добыл, цыганок, шампанского, всех мужиков там шампанским перепоил, всех баб и девок, двинул тысячами. Через три дня гол, но сокол»). Вдобавок ко всему он страшно ревнует Грушеньку к Федору Павловичу и в конце первой части, ворвавшись в отцовский дом в ее поисках, в неистовстве избивает старика (заодно ударив даже своего «кормильца» слугу Григория).

Шаг за шагом читатель подводится к мысли, что разгневанному Дмитрию предстоит убить отца. Но «детективная» линия в романе не обнажена, как было в «Преступлении и наказании», где читатель с самого начала безошибочно знал имя убийцы. Опытной писательской рукой, с недомолвками и без «нажима», Достоевский вводит в роман образ еще одного «брата Карамазова», которому некоторое время предстоит оставаться в тени. Это воспитанный опять-таки слугой Григорием лакей Карамазовых Павел Смердяков — сын Федора Павловича и местной нищенки-юродивой Лизаветы Смердящей. Его личности приданы автором отталкивающие черты: «В детстве он очень любил вешать кошек и потом хоронить их с церемонией. Он надевал для этого простыню, что составляло в роде как бы ризы, и пел и махал чем-нибудь над мертвою кошкой, как будто кадил. Всё это потихоньку, в величайшей тайне. Григорий поймал его однажды на этом упражнении и больно наказал розгой. Тот ушел в угол и косился оттуда с неделю». Уже в детстве у Павла проявилась падающая болезнь. Ныне он находится под огромным интеллектуальным влиянием своего ровесника Ивана Карамазова, который охотно теоретизирует перед ним, причем Смердяков понимает излюбленные мысли Ивана самым вульгарным образом, искажая и перетолковывая их на свой лад. Сам он с некоторых пор охотно упражняется перед хозяевами в словесной казуистике (Федор Павлович из-за этих упражнений стал его звать заговорившей «валаамовой ослицей») — например, на тему «допустимости» для христианина под угрозой смерти отречься от Бога или по поводу толкований такого места в Писании:

«...Ведь сказано же в Писании, что коли имеете веру хотя бы на самое малое даже зерно и при том скажете сей горе, чтобы съехала в море, то и съедет ни мало не медля, по первому же вашему приказанию. <...> Попробуйте сами-с сказать сей горе, чтобы не то чтобы в море (потому что до моря отсюда далеко-с), но даже хоть в речку нашу вонючую съехала, вот что у нас за садом течет, то и увидите сами в тот же момент, что ничего не

сѣдет-с, а всё останется в прежнем порядке и целости, сколько бы вы ни кричали-с. (...) Опять-таки и то взявши, что никто в наше время, не только вы-с, но и решительно никто, начиная с самых даже высоких лиц до самого последнего мужика-с, не сможет спихнуть горы в море, кроме разве какого-нибудь одного человека на всей земле, много двух, да и то может где-нибудь там в пустыне египетской в секрете спасаются, так что их и не найдешь вовсе, — то коли так-с, коли все остальные выходят неверующие, то неужели же всех сих остальных, то есть население всей земли-с, кроме каких-нибудь тех двух пустынных, проклянет Господь и при милосердии своем, столь известном, никому из них не простит? А потому и я уповаю, что, раз усомнившись, буду прощен, когда раскаяния слезы пролью.

— Стой! — завизжал Федор Павлович в апофеозе восторга: — так двух-то таких, что горы могут сдвигать, ты всё-таки полагаешь, что есть они? Иван, заруби черту, запиши: весь русский человек тут сказался!»

В другой раз, перед девицей, любезничая с гитарой в руках, Смердяков сообщает, что «всю Россию ненавидит», жалея лишь, что «в двенадцатом» году ее не завоевали французы: «Умная нация покорила бы весьма глупую-с и присоединила к себе. Совсем даже были бы другие порядки-с».

Именно этот субъект убивает своего (также ему ненавистного) отца, хотя суд признает виновным Дмитрия Федоровича. Смердяков совершает отцеубийство с некоей претензией на «теорию», напоминающей шарж на «теорию» Раскольникова из «Преступления и наказания» и одновременно являющейся несомненным шаржем на некоторые взгляды Ивана Карамазова. Из этих взглядов он вывел для себя, что «все дозволено». Смердяков с искренней обидой говорит обвиняющему его Ивану, что, убив, выступил лишь как его «Личарда верный». На суде Иван пытается спасти брата Дмитрия, рассказав, что убийца — лакей Смердяков. Однако ему начинает грезиться невидимый никому черт (ранее посетивший его в ночном кошмаре), и Иван сходит с ума прямо в зале заседаний (тем временем Смердяков кончает с собой, повесившись).

В романе множество волновавших Достоевского мыслей о церкви и обществе, по-писательски переадресованных различным персонажам и — в соответствии с логикой тех или иных образов — выраженных в разной тональности, всерьез или шаржированно. Так, например, помещику Миусову предназначено высказать тезис, что для властей «социалист-христианин страшнее социалиста-безбожника». Но даже в вопли паясничавшего Федора Павловича Карамазова неожиданно вплетаются фразы о том, что деятели церкви-де не спасутся «пискариками» (то есть постом), если не помнят о нуждах народа. Особое место в этом ряду зани-

мают кошмар Ивана Карамазова о черте и его «поэма» о «великом инквизиторе», изложенная Алеше.

В «поэме» описывается новое пришествие на землю Христа. Его узнают. «Народ плачет и целует землю, по которой идет он. Дети бросают пред ним цветы, поют и вопиют ему: «Осанна!» «Это Он, это сам Он, повторяют все...». Но появляется со стражей старик-инквизитор и арестовывает Христа. В темнице он говорит Богочеловеку: «Мы не с тобой, а с ним (то есть с дьяволом. — Ю.М.), вот наша тайна! Мы давно уже не с тобою, а с ним, уже восемь веков». Оказывается, католические иерархи «исправили» подвиг Христа, уничтожают его учение! Уходя из темницы, великий инквизитор говорит: «...Ты увидишь это послушное стадо, которое по первому мановению моему бросится подгребать горячие угли к костру твоему, на котором сожгу тебя за то, что пришел нам мешать».

Иван Карамазов, при всей его внутренней силе и незаурядности, — развенчиваемый, даже «казнимый» автором персонаж. Это еще одна несчастная жертва собственных ложных «теорий», интеллектуальной гордыни, атеизма, который он и хочет, но не может в себе преодолеть. Показательно, что именно этого *атеиста* Достоевский, не раз вносивший и в других своих произведениях фантастические нотки в реалистическое повествование, ставит лицом к лицу с «нечистой силой».

Дмитрий Карамазов — «горячее сердце», отнюдь не идеал человеческой личности. Однако он несет в романе наказание за отнюдь не совершенное им преступление — очищается и «спасается» *через страдание* (попытку «пострадать» ради спасения предпринял в «Преступлении и наказании» сектант Миколка). Такую его судьбу предостудил старец Зосима, поклонившийся его будущему страданию.

Алеше Карамазову старец прямо предрекает судьбу, неожиданную для мечтающего стать монахом юноши (странствия, женитьба и т. п.). В написанной Достоевским части текста (которая и составляет ныне для читателя роман как таковой) эта судьба еще не реализовалась — действие заканчивается на беседе Алеши с ватагой дружащих с ним мальчиков (образы Илюши Снегирева, Лизы Хохлаковой и других детей дополнительно «высвечивают» и фигуру Алеши, и фигуры своих родителей, но составляют и самостоятельный пласт сюжета). Однако направление будущей духовной эволюции несостоявшегося инока уже можно ощутить. Недаром он однажды заявил брату Ивану, к его удовольствию, что генерала-помещика, затравившего собаками мальчика, следует «расстрелять». Большим потрясением для Алеши оказывается то, что старец Зосима умер как обычный человек (в монастыре ожидали, что он останется после смерти нетленным, то есть проявит наружные признаки «святости»). Добро, которое Алеша в себе несет, явно будет подвергнуто будущей жизнью суровым испытаниям.

Женские образы (прежде всего, Катя, Грушенька) играют большую роль в романе. Ими провоцируются некоторые крутые повороты действия. По сути, именно не сдержавшая оскорбленного самолюбия Катерина Ивановна своими показаниями в конце концов провоцирует (из сложного комплекса причин, но в основном — из мести и ревности) судебную ошибку в отношении Дмитрия. Еще более противоречива натура Грушеньки, способной прийти к сопернице для искреннего примирения и затем превратить эту процедуру в глумление над соперницей, сообщив присутствующему тут же Алеше, что эту «сцену проделала» ради него.

Основные образы романа содержат как бы отзвуки образов из других произведений Достоевского. Например, Грушенька — образ, варьирующий некоторые черты Настасьи Филипповны из «Идиота», штабс-капитан Снегирев — явная вариация Семена Мармеладова из «Преступления и наказания». В некоторых персонажах «Братьев Карамазовых» узнаются черты героя «Записок из подполья», Раскольникова, князя Мышкина и др. Проявляется в романе «Братья Карамазовы» и «двойничество» героев Достоевского — мощный творческий прием, не раз помогавший ему выстроить произведение как систему.

В романе «Братья Карамазовы» нет филигранной отточенности и внутренней завершенности романа «Преступление и наказание». Однако уникальную по грандиозности масштабность своего замысла Достоевский успел воплотить в написанном тексте, который по объему превосходит любой из предшествующих романов писателя. Поднимаемые в «Братьях Карамазовых» вопросы веры и церковной жизни в наши дни снова приобрели остроту в связи с тем, что после нескольких десятилетий проводившейся в СССР на государственном уровне атеистической пропаганды православие вновь получило возможность беспрепятственно общаться с народом и помогать людям приходить к Богу. Известно, что немало людей связывают свое личное обращение с влиянием Достоевского. Популярна ныне и тема «Достоевский как философ». Необходимо помнить только, что Достоевский создавал не философские трактаты, а повести и романы — произведения художественной словесности, *писательские* тексты, а также публиковал дневник — «Дневник писателя». Как следствие, его «философию» необходимо начинать искать уже в особенностях *слога*, оборотах языка. С другой стороны, мысли, высказываемые персонажами романов, далеко не всегда корректно прямо приписывать Достоевскому в качестве *его* философских мыслей. Сама правильная постановка темы «философия Достоевского» — методологически очень сложное и ответственное дело. Эта «философия» воплощена в самой структуре его произведений, и всякая попытка сводить ее к тем или иным отдельным высказываниям, komponуемым исследователем на свой лад цитатам и т. п. заведомо проигрышна.

На протяжении последних лет жизни Ф.М. Достоевский публиковал в периодике, выпуск за выпуском, «Дневник писателя» (1873, 1876 — 1877, 1880, 1881). Помимо обилия интереснейших политических и философско-публицистических проблем, он постоянно высказывался здесь на темы литературно-художественного творчества. Например, он пишет, что у автора, пытающегося постоянно употреблять словечки, звучащие «характерно» (дабы воссоздать речь представителей определенных социальных групп), получится в результате нечто неестественное — «эссенция». Плодотворнее другой прием, соответствующий принципу самого Достоевского: «Из десяти фраз в одиннадцатую забористо, остальное обычно»¹.

Достоевский обладал феноменальным чувством языка (вспомним, как он спародировал слог Барона Брамбеуса в одной из своих статей, а в другой путем оригинального стилистического анализа опознал Н.С. Лескова как автора двух подписанных различными псевдонимами «антидостоевских» фельетонов!)². Позиция его по вопросам стиля была весьма решительной:

«У каждого автора свой собственный слог, и потому своя собственная грамматика... Мне нет никакого дела до чужих правил!»³.

Впрочем, «собственная грамматика» Достоевского проявлялась, в основном, в мастерском преломлении им объективных особенностей русской устно-разговорной речи, в «мнимых неправильностях» которой, действительно, можно усмотреть свою особую грамматику. На использовании таких «мнимых неправильностей» основан «рубленный слог» рассказчика в разделе «Бобок» из «Дневника писателя» за 1873 г.; их утрировка создает специфический эффект в речи инженера Кириллова из «Бесов». Вот как Достоевским используется «собственная грамматика» в «Записках одного лица», включенных в «Бобок»:

«Ходил развлекаться, попал на похороны. Дальний родственник. Коллежский, однако, советник. Вдова, пять дочерей, все девицы. Ведь это только по башмакам, так во что обойдется! Покойник добывал, ну а теперь — пенсионишка. Подождут хвосты. Меня принимали всегда нерадушно. Да и не пошел бы я и теперь, если бы не экстренный такой случай. Провожал до кладбища в числе других; сторонятся от меня и гордятся. Вицмундир мой действительно плоховат. Лет двадцать пять, я думаю, не бывал на кладбище; вот еще местечко!»

¹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. XXI. Л., 1980. С. 88.

² Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. XXX. С. 78; Т. XXI. С. 77 — 91.

³ См.: Чешихин-Ветринский В.Е. Федор Михайлович Достоевский в воспоминаниях современников и в его письмах. М., 1923, Ч. 1 — 2. Ч. 1. С. 133.

Здесь обычные в устной речи назывные безглагольные предложения, текстовые пропуски (эллипсисы), а кроме того характерные для персонажей Достоевского неожиданные «скачки» мысли (например, от «девиц» к «башмакам»).

Особое место в творчестве Ф.М. Достоевского занимает его речь о Пушкине 8 июня 1880 г. в Обществе любителей российской словесности. По словам самого Достоевского из предисловия к ее публикации в рамках «Дневника писателя», в этой речи он «хотел обозначить лишь следующие четыре пункта в значении Пушкина для России»:

«1) То, что Пушкин первый своим глубоко прозорливым и гениальным умом и чисто русским сердцем своим отыскал и отметил главнейшее и болезненное явление нашего интеллигентного, исторически оторванного от почвы общества, возвысившегося над народом. <...> Алеко и Онегин породили потом множество подобных себе в нашей художественной литературе. За ними выступили Печорины, Чичиковы, Рудины и Лаврецкие, Болконские (в «Войне и мире» Льва Толстого) и множество других, уже появлением своим засвидетельствовавшие о правде первоначально данной мысли Пушкиным. <...>

2) Он первый (именно первый, а до него никто) дал нам художественные типы красоты русской, вышедшей прямо из духа русского, обретавшейся в народной правде, в почве нашей, и им в ней отысканные. Свидетельствуют о том типы Татьяны, женщины совершенно русской, уберегшей себя от наносной лжи, типы исторические, как, например, Инок и другие в «Борисе Годунове», типы бытовые, как в «Капитанской дочке» и во множестве других образов, мелькающих в его стихотворениях, в рассказах, в записках, даже в «Истории Пугачевского бунта». Главное же, что надо особенно подчеркнуть, — это то, что все эти типы положительной красоты человека русского и души его взяты всецело из народного духа. <...>

Третий пункт, который я хотел отметить в значении Пушкина, есть та особая характернейшая и не встречаемая кроме него нигде и ни у кого черта художественного гения — способность всемирной отзывчивости и полнейшего перевоплощения в гении чужих наций, и перевоплощения почти совершенного. Я сказал в моей речи, что в Европе были величайшие художественные мировые гении: Шекспиры, Сервантесы, Шиллеры, но что ни у кого из них не видим этой способности, а видим ее только у Пушкина. Не в отзывчивости одной тут дело, а именно в изумляющей полноте перевоплощения. Эту способность, понятно, я не мог не отметить в оценке Пушкина, именно как характернейшую особенность его гения, принадлежащую из всех всемирных художников ему только одному, чем и отличается он от них от всех. <...>

4) Способность эта есть всецело способность русская, национальная, и Пушкин только делит ее со всем народом нашим, и, как совершеннейший художник, он есть и совершеннейший выразитель этой способности, по крайней мере в своей деятельности, в деятельности художника. Народ же наш именно заключает в душе своей эту склонность к всемирной отзывчивости и к всепримирению и уже проявил ее во всё двухсотлетие с петровской реформы не раз. (...) Утверждать же, что нищая и неурядная земля наша не может заключать в себе столь высокие стремления, пока не сделается экономически и гражданственно подобною Западу, — есть уже просто нелепость. Основные нравственные сокровища духа, в основной сущности своей по крайней мере, не зависят от экономической силы. Наша нищая неурядная земля, кроме высшего слоя своего, вся сплошь как один человек. Все восемьдесят миллионов ее населения представляют собою такое духовное единение, какого, конечно, в Европе нет нигде и не может быть...».

Речь о Пушкине содержит своеобразное творческое «завещание» Достоевского. Часть ее тезисов, несомненно, отражает объективную реальность, другая же часть выражает то, о чем Достоевский мечтал, чего он желал своему народу.

Ф.М. Достоевский — один из гениев мировой литературы, значение творчества которого выходит далеко за русские национальные рамки, как и за рамки какой-либо другой взятой отдельно страны. Его философско-психологические и религиозные искания, преломившиеся в реалистической художественной прозе, создали мощную литературную традицию, которая не только существует по сей день, но, по-видимому, находится на подъеме и лишь набирает настоящую силу. Творческое влияние Достоевского испытывали и признавали крупнейшие писатели позднейшего времени. Художественный уровень его произведений остается непревзойденным поныне. Его образы по сей день сохраняют огромное воспитательное значение.

НИКОЛАЙ АЛЕКСЕЕВИЧ НЕКРАСОВ (1821 — 1878)

Николай Алексеевич Некрасов — поэт и прозаик, сын польской аристократки из рода Закревских и русского офицера, вырос на Волге в отцовском имении Грешнево, закончил ярославскую гимназию; не выдержав вступительных экзаменов, поступил на филологический факультет Петербургского университета вольнослушателем; жил, бедствуя, зарабатывал огромной по объему беспорядочной литературной работой; обладая сильным и практичным характером, быстро разбогател и взял в 1847 г.

в аренду (совместно с И.И. Панаевым) журнал «Современник», который затем превратил в лучший литературный журнал России; с 1868 г. арендовал журнал «Отечественные записки» и также быстро укрепил его, оставаясь редактором журнала до своей смерти.

Считая, что с первым сборником стихов **«Мечты и звуки»** (1840) его постигла неудача, Некрасов выпустил вторую книгу стихов только в 1856 г.¹ В 1840-е годы он выступал как талантливый организатор-издатель — был составителем-публикатором альманахов натуральной школы «Физиология Петербурга» и «Петербургский сборник» и редактировал «Современник»². Для периода литературно-художественной работы Некрасова в натуральной школе прозаические опыты, пожалуй, даже более характерны, чем стихи. Впрочем, он время от времени печатался как стихотворец в периодике («Современник», «Отечественные записки») и в «Петербургском сборнике», но книгу стихов в 40-е годы не издавал (хотя в материальном отношении это для него не было какой-либо проблемой). В прозе Некрасова выделяются неоконченный роман автобиографического характера **«Жизнь и похождения Тихона Тростникова»** (1843 — 1848), из которого он напечатал под разными названиями ряд фрагментов, а также написанные совместно с его гражданской женой А.Я. Головачевой-Панаевой романы **«Три страны света»** (1848 — 1849) и **«Мертвое озеро»** (1851). Повесть **«Каменное сердце»**, в пасквильной форме весьма субъективно рассказывающая об обстоятельствах разрыва с натуральной школой Достоевского (в сюжете он именуется Глазиевским), была оставлена автором в рукописи (напечатана К. Чуковским после Октябрьской революции).

Вторую книгу стихов — сборник **«Стихотворения Н. А. Некрасова»** (1856), ждал большой успех у читателя, вдруг заметившего, что известный журналист и издатель, давно возглавляющий популярный литературный журнал, еще и великолепный поэт. Это тем более интересно, если учесть, что ряд вошедших в нее стихотворений уже публиковался автором в периодике (в «непоэтичные» 1840-е годы и в первой половине 1850-х) — например, **«Современная ода»**, **«Пьяница»**, **«Отрадно видеть, что находит...»**, **«Колыбельная песня»**, **«Когда из мрака заблужденья...»**, **«Огородник»**, **«Псовая охота»**, **«Нравственный человек»**, **«Блажен незлобивый поэт...»**, **«Буря»** («Долго не сдавалась Любуш-

¹ Сборник **«Мечты и звуки»** подробно рассмотрен нами выше в разделе, посвященном литературе 1840-х годов.

² Молодой Некрасов был властным редактором. А.А. Фет рассказывает, как он печатал с продолжением одну довольно слабую повесть: «Повесть надоела Некрасову, громогласно зевавшему над ее корректурой, и вдруг на самом патетическом месте, не предупредив ни словом автора, он подписал: «она умерла» и сдал в печать» (*Фет А.А. Мои воспоминания*. М., 1890. Т. I-II. Т. I. С. 307.)

жа-соседка»), «Несжатая полоса», «Влас» и т.д. Даже знаменитая «Тройка» («Что ты жадно глядишь на дорогу...») за девять лет до сборника 1856 г. печаталась в «Современнике», будучи оценена в литературных кругах (ее пародировали), но не вызвав тогда в широком читателе полного понимания, с талантом какого огромного масштаба он встретился¹.

Композиция первого сборника была глубоко продумана автором. Его открывало заглавное стихотворение-диалог «Поэт и гражданин», содержавшее ставшие впоследствии крылатыми слова:

Поэтом можешь ты не быть,
Но гражданином быть обязан.

Быть гражданином и вести себя соответствующим образом человек, по мнению Н. А. Некрасова, обязан независимо от рода занятий. Звание поэта, как минимум не освобождает от гражданских обязанностей, не дает некоего «права» быть общественно индифферентным (это свое «право» любил отстаивать, например, А.А. Фет, выше всего ставивший «безумную прихоть певца», укрывающегося от современности в «чистом храме муз»). Сам же Некрасов считал своим долгом вообще быть на гребне событий, откликаться стихом на общественные проблемы и беды народные.

Тщательно продуман по тематике и четырехчастный состав книги (третью часть сборника составляла поэма «Саша», за несколько месяцев до этого также с успехом прошедшая в журнале «Современник»). В центре этого исполненного поэтической свежести произведения (с явными жанровыми признаками «повести в стихах» в духе 1840-х годов) — недолгая любовь юной дворянки, выросшей, «как цветок полевой» «в деревне степной», к очередному литературному «лишнему человеку», которого здесь зовут Лев Алексеич Агарин.

Стиховой строй многих составивших сборник текстов был для того времени ярко новаторским. Например, Некрасов мастерски работает с ритмикой, свободно применяя в трехсложных размерах дольник:

Много травили, много скакали,
Гончих из острова в остров бросали...

(«Псовая охота»)

¹ Подобные ситуации запоздалого литературного признания нередки в литературной жизни. Так, Г.Р. Державин долгие годы публиковался в журналах и издал первую книгу, но оставался незамеченным читателями, пока его ода «Фелица» — через несколько месяцев после публикации — не была прочтена Екатериной II (поэт к этому моменту был на пороге своего сорокалетия).

Двустиишие с парной рифмовкой (обычно написанное трехсложником), которое использовалось им в требующих непринужденно-разговорного тона сюжетно-повествовательных стихотворениях («Псовая охота», «Несжатая полоса», «Саша» и др.), получило в книге 1856 г. безошибочно узнаваемые, «некрасовские, интонации и иногда верно служило поэту впоследствии. Как пример может быть назван «Дедушка Мазай и зайцы» из цикла «Стихотворения, посвященные русским детям» (1867 — 1873). В этот цикл войдет не менее известное стихотворение «Генерал Топтыгин», а также еще четыре произведения (одно из них, «Пчелы», немного напоминая «Мазая», повествует, как крестьяне в дни разлива рек помогли обессиленным пчелам, понавтыкав в «разлившейся воде» «вехи зеленые», на которых крылатые труженицы могли отдыхать).

Среди первопубликуемых произведений в сборнике «Стихотворения» (они не столь уж многочисленны) нельзя не отметить ставшую впоследствии хрестоматийной «Забытую деревню» («У бурмистра Власа бабушка Ненила...») и, например, такое явно «программное» стихотворение, обращенное поэтом к своим стихам:

Безвестен я. Я вами не стяжал
Ни почестей, ни денег, ни похвал,
Стихи мои — плод жизни несчастливой,
У отдыха похищенных часов,
Сокрытых слез и думы боязливой;
Но вами я не восхвалял глупцов,
Но с подлостью не заключал союза,
Нет! свой венец терновый приняла,
Не дрогнув, обесславленная Муза
И под кнутом без звука умерла.

В публикации последняя строка была снята цензурой и заменена точками, так что у читателя должно было сложиться совсем иное понимание финала (муза поэта стойко переносит литературную безвестность). Тем более не знали читатели-современники написанного тогда же другого, еще более знаменитого в будущем некрасовского текста, с которым четко перекликается вышеприведенный:

Вчерашний день, часу в шестом,
Зашел я на Сенную;
Там били женщину кнутом,
Крестьянку молодую.

Ни звука из ее груди,
Лишь бич свистал, играя...
И Музе я сказал: «Гляди!
Сестра твоя родная!»

Это стихотворение, написанное в конце 40-х годов, при жизни автора по цензурным причинам вообще не издавалось. Между тем оно может быть признано квинтэссенцией некрасовских публицистических мотивов «боли за народ». В книге 1856 г. такие мотивы уже есть («Несжатая полоса», «Тройка» и т. п.), однако по-настоящему они будут развернуты автором впоследствии. В этой книге читателя привлекали и обращенные к А.Я. Панаевой любовные стихотворения («Так это шутка? Милая моя...», «Я не люблю иронии твоей...», «Мы с тобой бестолковые люди...» и др.), и образцы некрасовской сатиры («Колыбельная песня», «Современная ода», «Отрывки из путевых заметок графа Гаранского», «Прекрасная партия» и др.).

В «Стихотворениях» опубликована и небольшая поэма «Влас». Для человека, привыкшего воспринимать Некрасова в образе социального обличителя, перманентного борца с царизмом и крепостным правом, оно может показаться неожиданным:

В армяке с открытым воротом,
С обнаженной головой,
Медленно проходит городом
Дядя Влас — старик седой.

На груди икона медная:
Просит он на Божий храм, —
Весь в веригах, обувь бедная,
На щеке глубокий шрам...

Суть сюжета в том, что Влас — раскаявшийся грешник. Ф.М. Достоевский в «Дневнике писателя» подробно разобрал это произведение, отнесясь к нему не без иронии (он, например, счел, что при перечислении грехов Власа и в описании явившегося ему в видении ада поэт впадает «в тон набожной старушки»). В то же время он отметил «силу смирения Власова, эту потребность самоспасения, эту страстную жажду страдания». Он с наслаждением цитирует:

«Роздал Влас свое имя, ~Я
Сам остался бос и гол
И собирать на построение
Храма Божьего пошел.
С той поры мужик скитается
Вот уж скоро *тридцать* лет, МП
Подаянием питается —
Строго держит свой обет.
.....
Полон скорбью неутешною
Смуглолиц, *высок и прям*,

(Чудо как хорошо!)

Ходит он стопой неспешною
По селеньям, городам.

.....
Ходит с образом и с книгою,
Сам с собой все говорит
И железною веригою
Тихо на ходу звенит.

Чудо, чудо как хорошо!»¹.

Особенно показательно, что этот заинтересованный отзыв, сопровождаемый зоркими наблюдениями над текстом, исходит от писателя, долгие годы бывшего с Некрасовым во враждебных отношениях и неоднократно полемически заявлявшего, что не верит в искренность его любви к народу, что заниматься социальным обличением Некрасову просто «выгодно» (ибо так завоевываются читательские симпатии широких общественных низов), что «демон Некрасова» — его материальное благополучие, богатство («миллион», по выражению Достоевского)².

Произведение заканчивается строфой, явно заключающей в себе его общую «стержневую» идею:

И дают, дают прохожие...
Так из лепты трудовой
Вырастают храмы Божии
По лицу земли родной...

Православные храмы — подлинно народные: они вырастают «из лепты трудовой», это подлинные Божии храмы. Некрасов глубоко, как никто из поэтов-современников, осознал и выразил эту истину (выраженное в поэме особенно симптоматично, если учесть, что мать Некрасова была полькой-католичкой!). К сожалению, Некрасов как православно-христианский поэт и при жизни и впоследствии был заслонен от читателя фигурой Некрасова-гражданина, поэта социального обличения, «революционного демократа». Однако социалист сочетался в нем именно с христианством. Такое сочетание встречалось в нашей общественной жизни XIX в. (не случайно Ф.М. Достоевский в «Братьях Карамазовых» уделил специальное место этой проблеме). И раньше (в первой книге «Мечты и звуки») и впоследствии Некрасов весьма искренне и проникновенно выражает свои христианские убеждения.

¹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Л., 1980. Т. XXI. С. 31—33.

² Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Л., 1984. Т. XXVI. С. 122.

Ср. далее: «Это был демон гордости, жажды самообеспечения, потребности оградиться от людей твердой стеной и независимо, спокойно смотреть на их злость, на их угрозы. Я думаю, этот демон присосался еще к сердцу ребенка, ребенка пятнадцати лет, очутившегося на петербургской мостовой, почти бежавшего от отца. Робкая и гордая молодая душа была поражена и уязвлена, покровителей искать не хотела, войти в соглашение с этой чуждой толпой людей не желала. (...) Вот тогда-то и начались, может быть, мечтания Некрасова, может быть, и сложились тогда же на улице стихи: «В кармане моем миллион»» (Там же.)

В поэме «Несчастливые» (опубл. в 1858 г. в журнале «Современник») изображен, метафорически выражаясь, «Мертвый дом» — мир каторги («Записки из Мертвого дома» еще не были написаны Ф.М. Достоевским). Главный герой, рассказчик, осужден за убийство любимой женщины из ревности — но в начальных разделах поэмы, где идут воспоминания детства, этому герою явно приданы автобиографические черты. Основное действие разворачивается в степном остроге, где среди других выделялся странный каторжник по прозвищу Крот:

В толпе строптивой
Меж нами был один: его
Не полюбили мы сначала —
Не говорил он ничего,
Работал медленно и мало.
Кряхтя, копается весь день,
Как крот, — мы так его и звали, —
А толку нет: не то чтоб лень,
Да силы скоро изменяли.
Питался черствым сухарем;
Но и под грубым армяком
Глядел неровней между нами (курсив наш. — Ю.М.).

Стих структурно прост, что и естественно в сюжетно-повествовательном произведении. Картины, набрасываемые повествователем, зримо конкретны и в то же время их обрисовка достаточно лаконична, чтобы не замедлять ход действия.

Этот Крот, не выделявшийся физической мощью, неожиданно приобрел огромный авторитет у каторжников после такого случая:

Был вечер; скрежеща зубами,
Один из наших умирал.

Стоны бедняги, мешавшего спать всему «подземелью», раздражили каторжников, которые грубыми голосами стали требовать от него, чтобы умирал «скорей», а затем, войдя в раж, пустились в кощунственное издевательство над умирающим:

И стали в бешеном весельи
Его мы хором отпевать:
«Умри! нам всем одна дорога,
Другой не будет из тюрьмы!...»
Вдруг кто-то крикнул: «Нет в вас Бога!» —
И песни не допели мы (курсив наш. — Ю.М.).

Христианин верит в возможность Божьего прощения своих грехов, в том числе и такого тяжкого, как убийство. Однако прощения ждать уже не приходится, если человек, которому дарована свобода выбора, совершил нечто такое, что непоправимо разорвало его связь с Богом. Сатанинское веселье по поводу человеческой смерти, которому предались было

каторжные (их песня — злобная пародия на то, как должно по христианскому обряду *отпевать* умирающего), поставило их на грань такого разрыва. Тогда неведомо откуда и раздался крик: «Нет в вас Бога!». Для верующих людей, какими бы преступлениями в прошлом ни была отягчена их совесть, такие слова все-таки оказались страшны:

Глядим: добро б вошел начальник, —
Нет, просто выступил вперед
Наш белоручка, наш молчалик,
Смиранный, копотливый Крот.

В образе Крота многие современники усмотрели фигуру некоего ссыльного революционера. Думается, большую роль в таком его осмыслении сыграла репутация самого Некрасова, от которого и «слева» и «справа» так и ожидали новых сочинений в революционно-демократическом духе. Между тем «смиранный молчалик» — вряд ли фигура революционного пропагандиста. И уж совсем не вяжутся с подобной фигурой призывы вспомнить *Бога* и грядущее Божие наказание за грехи, угрозой которого смутил и обезоружил каторжников Крот:

Корит, *грозит!* Дыханье трудно,
Лицо сурово, как гроза,
И как-то бешено и чудно
Блестят глубокие глаза (курсив наш. — Ю.М.).

Применяя слова Достоевского, можно было бы сказать: «Чудо как хорошо!» Лицо угрожающего озверевшим каторжникам смиренника Крота описано весьма выразительно. И сравнение его с грозой (атрибуты которой — молнии, гром, потоки воды с небес!), и фиксация повествователем особого читательского внимания на глубоких глазах, которые блестят «бешено и чудно», — все это результат тонкой профессиональной работы автора со словом и текстом. Некрасов ясно передает смысловую направленность того, что сказал Крот:

Смутились мы. Какая сила
Ему строптивых покорила —
Бог весть! Но грубые умы
Он умилил, обезоружил,
Он нам ту бездну обнаружил,
Куда стремяглав летели мы! (курсив наш. — Ю.М.).

Совершенно очевидно, что Крот вел речь не о классовой солидарности и пролетарском братстве или каких-то иных подобных материях, свойственных революционно-пропагандистской риторике, а развивал мысль, выраженную в первом его выкрике «Нет в вас Бога!». Разумеется, подобный выкрик был бы совершенно бесполезен в сообществе атеистов и попросту трудновообразим, скажем, — если на миг переключиться в план жизненной реальности — в тюрьме XX в. Здесь же он подействовал

на всех, кроме «немногих» — отпетых, ранее уже совершивших в своей жизни нечто духовно непоправимое и с тех пор «погибнувших невозвратно»:

В заботе новой, в думах строгих
Мы совещались до утра,
Стараясь вразумить немногих,
Не внявших вестнику добра:
Душой погибнув невозвратно,
Они за нами не пошли
И обновиться благодатно
Уж не хотели, не могли (курсив наш. — Ю.М.).

Позже, когда болезненный Крот также умер, тогда, «возвращаясь с похорон», каторжники (в которых он спас людей, человеческие души!) в один голос решили:

«Зачем его Кротом мы звали?
И мертвый сходен он лицом
С убитым молнией орлом!»

В произведениях, подобных «Несчастливым», Н.А. Некрасов предстает с неожиданной и малоизвестной стороны. Однако едва ли не подобные стороны помогают его творчеству сохранять непреходящее значение в русской поэзии ныне, когда давно утратили остроту и злободневность те мотивы, которые волновали когда-то некрасовских современников.

Еще в серебряный век символист Д.С. Мережковский, глубоко чуждый общественной позиции Некрасова-гражданина, писал однако о нем:

«Именно это служение злобе дня, т. е. слабую сторону Некрасова превознесли наши реалистические критики. Они совершенно упустили из виду, что есть другой Некрасов — великий и свободный поэт, .. Некрасов-идеалист, Некрасов — как более или менее все русские люди — мистик, Некрасов, верующий в божественный и страдальческий образ распятого Бога, самое чистое и святое воплощение духа народного. .. Вот в чем его сила!

Храм Божий на горе мелькнул...
<...>

Вот истинный Некрасов, бессмертный русский поэт!»¹.

¹ Д.С. Мережковский справедливо отмечает здесь ту сторону творчества Некрасова, которую принято недооценивать, хотя он вряд ли прав, считая, что другая, гражданская, сторона некрасовского творчества («служение злобе дня») составляет его «слабость». Аналогичные наблюдения делаются Мережковским над христианскими мотивами в творчестве Ф.М. Достоевского и А.Н. Майкова. См.: *Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы*. СПб., 1893. С. 97, 64, 169, 125.

Д.С. Мережковским процитирована еще одна поэма Некрасова — «Тишина» (1857), из-за свойственных ей православно-христианских мотивов редко включавшаяся в XX в. в антологические его избранных произведений, — подобно «Власу» и «Несчастливым». В центре ее — картины Родины, увиденные только что вернувшимся из-за границы путешественником. Одно из первых, узнаваемых с детства мест:

Храм Божий на горе мелькнул
И детски чистым чувством веры
Внезапно на душу пахнул.
Нет отрицанья, нет сомненья,
И шепчет голос неземной:
Лови минуту умиленья,
Войди с открытой головой!
Как ни тепло чужое море,
Как ни красна чужая даль,
Не ей поправить наше горе,
Размывать русскую печаль!
Храм воздыханья, храм печали —
Убогий храм земли твоей:
Тяжеле стонов не слышали
Ни римский Петр, ни Колизей!

«Убогие» — небольшие по размерам, обычно деревянные и небогатые по убранству — православные храмы своим внешним обликом (как и внутренней атмосферой, в них разлитой) настраивают верующего на совсем другие интонации при обращении с молитвой к Богу, чем огромные католические соборы, наполненные оглушающими звуками органа. Поэт глубоко осознавал *народность* нашего православия — качество, которое было созвучно его собственной душе:

Сюда народ, тобой любимый,
Своей тоски неодолимой
Святое бремя приносил —
И облегченный уходил!
Войди! Христос наложит руки
И снимет волею святой
С души оковы, с сердца муки
И язвы с совести больной...

В целом поэма «Тишина» вряд ли обладает художественной силой «Несчастливых». Однако без подобных ей произведений наше представление об общем смысле некрасовского творчества становится не только неполным, но и искаженным. Например, без их учета невозможно во всей

глубине научно корректно поставить вопрос о таком важном свойстве поэзии Н.А. Некрасова, как ее *народность*¹.

После выхода «Стихотворений» Н.А. Некрасовым на протяжении ряда лет были написаны лирико-автобиографическая поэма «**Рыцарь на час**» (1862), а также наиболее известные его стихотворения «**Размышления у парадного подъезда**», «**Песня Еремушке**», «**Похороны**» («Меж высоких хлебов затерялся...»), «**На Волге (Детство Валежникова)**», «**Зеленый шум**», «**Калистрат**», «**Орина мать солдатская**», «**Элегия**» («Пускай нам говорит изменчивая мода...») «**Памяти Добролюбова**» и др. В большинстве из них он отдал дань «обличительной» поэзии, которая в условиях общественной жизни того времени снискала ему репутацию заступника народа. У Некрасова появились многочисленные подражатели, однако никто из них ни в какой мере не был сопоставим с ним по таланту. Он же быстро вырос в подлинно народного поэта.

Народные в точном смысле слова поэмы Некрасова «**Крестьянские дети**» (1861), «**Коробейники**» (1861), «**Мороз, Красный нос**» (1863 — 1864), а также грандиозная по замыслу неоконченная поэма «**Кому на Руси жить хорошо**» (1865 — 1877) ввели художественно сильные *образы русских крестьян* в сферу высокой поэзии. Но в этом лишь одна сторона дела.

Поэзия Н. А. Некрасова народна прежде всего потому, что напряженно внимавшей ему аудитории на многие десятилетия стала вся мыслящая Россия. Его поэзия составила целую эпоху в развитии русской литературы (как составило особую эпоху творчество А.С. Пушкина). Некрасовская эпоха началась со второй половины 1850-х годов, и ее можно с уверенностью продолжать до серебряного века. В условиях СССР в поэзии XX в. наблюдалось определенное возрождение основных присущих ей черт и действовали крупные поэты «некрасовского» типа (М.В. Исаковский, А.Т. Твардовский и др.). До конца жизни Н.А. Некрасов оставался по своей общественной (а тем самым и литературной) значимости русским поэтом номер один. Иначе говоря, народность творчества Н.А. Некрасова недопустимо истолковывать узко и неверно сводить и к злободневности некрасовской тематики, и к социально-обличитель-

¹ Даже в хрестоматийно известных произведениях Н.А. Некрасова проходят православно-христианские мотивы, к которым нередко остается глухо внимание читателя, психологически предрасположенного к тому, чтобы односторонне воспринимать эти произведения в привычном «обличительном» ключе. Ср.:

Все претерпели мы, Божии ратники,
Мирные дети труда.

(«Железная дорога», 1864)

ному пафосу его наиболее известных произведений, и к «народным характерам», и к призывам «мужика уважать», и даже к тому литературоведчески весьма значимому факту, что некрасовскому стилю свойственна способность парафразировать ряд черт фольклорной стилистики. Эта поэзия осталась бы народной, даже если бы ей не был присущ ни один из перечисленных признаков.

Поэма «Кому на Руси жить хорошо» — лучший образец связи его творчества с устным народным творчеством, его стилистическими приемами. Поэт сам подчеркивал фольклорность ее источников, а исследователи поэзии Н.А. Некрасова называли в составе использованного им и творчески переработанного материала «Русские народные сказки» А.Н. Афанасьева, «Пословицы русского народа» В.И. Даля, собрание народных песен П.Н. Рыбникова и др. Образ фольклорного повествования создается автором с первых строк поэмы целым комплексом приемов. Начинается с ритмического строя:

В каком году — рассчитывай,
В какой земле — угадывай,
На столбовой дороженьке
Сошлись семь мужиков:
Семь временнообязанных,
Подтянутой губернии,
Уезда Терпигорева,
Пустопорожней волости,
Из смежных деревень:
Заплатова, Дырявина,
Разутова, Знобишина,
Горелова, Неелова —
Неурожайка тож,
Сошлись — и заспорили:
Кому живется весело,
Вольготно на Руси?

(«Пролог»)

Тут использован белый стих с сочетанием многократно повторяющихся дактилических окончаний (рассчитывай, угадывай, волости и т.п.) и завершающего ритмико-синтаксический период мужского окончания (мужиков, деревень, Руси и т.п.).

Далее в столь реалистически-конкретно начатое повествование на тему из современной жизни вводится эпизод со сказочно-волшебной «пичугой малой», заговорившей человеческим голосом и наделившей мужиков «скатертью самобранной», благодаря которой они и смогли вскоре решиться на неопределенно долгое путешествие, предпринятое с целью «доведать», «Кому живется счастливо, Вольготно на Руси». Это поворот действия и сюжета откровенно фольклорный. Кроме того, тут же нагнетаются многочисленные образы и интонации, призванные сделать текст на-

поминающим произведение устного народного творчества. Сюда относятся «тени черные», «эхо гулкое», игра облаков, которые похожи на «внуков малых», играющих «с румяным солнцем-дедушкой» и т. п. В поэму вводятся парафразисы конкретных фольклорных текстов (таков плач по Еремужке, основанный на народном причитании), а также литературные стилизации солдатских, крестьянских и т.п. песен. Подобный «народно-подражательный» инструментарий у Некрасова в «Кому на Руси жить хорошо» особенно богат, и притом свойствен его стилю также в других произведениях (примерами могут послужить «Коробейники», «Мороз, Красный Нос» и т. п.).

Замысел поэмы был шире написанных автором четырех частей. В XX в. филологи не придерживались единой точки зрения об их композиции (в основном спорили о порядке следования частей «Крестьянка» и «Последыш», а также были сторонники вряд ли верной идеи «переместить» заключительную часть «Пир на весь мир» с конца в середину произведения). Ныне можно встретить два издательских варианта композиции поэмы. В одном из них за прологом и частью первой следуют «Крестьянка», «Последыш» и «Пир на весь мир», а во втором — «Последыш», «Крестьянка» и «Пир на весь мир».

В своих странствиях мужики видят различных людей. Нельзя не отметить, что незаурядные натуры встречаются не только среди «народных» персонажей. Священник из главы «Поп» высказывает странникам немало здравых мыслей о судьбе духовенства в условиях России того времени. Добрая и благородная губернаторская жена Елена Александровна спасает крестьянку Матрену Тимофеевну и ее мужа Филиппа. С другой стороны, прекрасно написан такой крестьянский образ, как «богатырь святорусский» Савелий.

Образы основных героев поэмы «Кому на Руси жить хорошо» складываются в столь внутренне уравновешенную систему, что способны создать у читателя ощущение «законченности» произведения (несмотря на его фактическую незавершенность автором). Так, полный светлых чаяний юноша Гриша Добросклонов, являющийся в конце публикуемого текста, выглядит тем самым «счастливым», которого долго тщетно искали мужики по всей Руси:

Быть бы нашим странникам под родною крышею,
Если б знать они могли, что творилось с Гришею.

В то же время исследователю видно, что связанное повествование в поэме продолжено фактически лишь на протяжении первой части. «Последыш» и «Крестьянка» — не связанные с ней непосредственно эпизоды, в которых сложно судить о времени действия. В «Пире на весь мир» господствует статика: мужики пируют в некоем селе Вахлачино. Интересно, что оно перекликается по названию с Большими Вахлаками из «Последы-

ша», а кроме того, здесь опять присутствуют Влас и бывший у «Последыша» князя Путятина «потешным» бурмистром Клим Яковлич. Тем самым связь этой части с частью «Последыш» несомненна, хотя ее характер неясен. «Пир на весь мир» может быть продолжением «Последыша», но помимо перечисленных чисто внешних моментов эти части имеют мало общего. С другой стороны, мужики могли после долгих (даже многолетних) странствий снова зайти в деревню вахлаков.

Участники пира поют песни («Веселую», «Барщинную», «Голодную», «Солдатскую» и т. п.) и рассказывают истории, имеющие морально-назидательный характер («Про холопа примерного — Якова верного», «О двух грешниках», «Крестьянский грех» и т. п.). Последние страницы «Пира на весь мир», посвященные Грише, фрагментарны и явно имеют характер авторских заготовок. Впрочем и в этих фрагментах Некрасов проявляет себя как гениальный поэт. Последнее можно проиллюстрировать включенным в текст автономным фрагментом «Русь»:

Ты и убогая,
Ты и обильная,
Ты и могучая.
Ты и бессильная,
Матушка Русь!

В рабстве спасенное
Сердце свободное —
Золото, золото
Сердце народное!
(...)

Рать подымается —
Неисчислимая!
Сила в ней скажется
Несокрушимая!

Ты и убогая,
Ты и обильная,
Ты и забитая,
Ты и всесильная,
Матушка Русь!

Поэмы о декабристах: «Дедушка» (1870), а также обычно объединяемые под названием «Русские женщины» поэмы «Княгиня Трубецкая» (1871) и «Княгиня Волконская» (1872) — особая линия в творчестве Н.А. Некрасова.

Все три поэмы отличаются симпатией к героям неудавшейся попытки востания декабристов. В «Русских женщинах» поэт рассказал о подлинном факте: добровольном отъезде в Сибирь некоторых жен сосланных декабристов к мужьям по месту их заточения (власти всячески препятствовали этому отъезду). «Княгиня Волконская» основана на подлинных записках героини повествования, супруги одного из осужденных лидеров

декабризма. Однако Н.А. Некрасов поставил своей целью не просто дать стихотворное изложение содержания этих записок. Он создал обобщенный художественный образ реально-исторических фактов, во имя силы образа переделывая порою на свой лад некоторые частные фактические детали. Например, поэт отказался отреагировать на замечание сына Волконской М.С. Волконского и внести коррективы в эпизод встречи княгини с мужем. Узнав, что она встретила Сергея Волконского отнюдь не в шахте, как изображено в поэме, Некрасов заметил Волконскому: «Не все ли вам равно, с кем встретились там княгиня: с мужем ли или с дядею... а эта встреча у меня так красиво выходит»¹.

Среди других произведений Н.А. Некрасова выделяется поэма «Современники» (1875). Сатирико-публицистическое начало, ей свойственное, напоминает об огромном опыте газетно-журнальной работы Некрасова, о его многочисленных стихотворных фельетонах и о присущем ему мастерстве остроумного пародиста. Двухчастная композиция «Современников» сочетается с фрагментарной «мозаичной» структурой повествования внутри обеих частей.

Отметим и такое малоизвестное произведение, как незавершенная поэма «Мать», наиболее поздние фрагменты которой относятся к 1877 г. Герой посещает «старый дом» своих покойных родителей и находит в бумагах, «хранимых отцом», письмо своей польской бабушки, когда-то посланное из Варшавы к его матери, вышедшей за русского офицера. Бабушка осыпает бранью мать, «опозорившую» их род браком с русским «красивым дикарем». Старой польке снятся, как явствует из этого письма, наивные фантастические ужасы о судьбе дочери:

Приснилось мне: затравленная псами,
Занесена ты русскими снегами.

Эта поэма — редкий пример не лишенных теплоты воспоминаний Некрасова о своем отце, у которого усилиями некрасовских биографов давно сформирована устойчивая, но вряд ли справедливая репутация грубого семейного тирана и деспота. По всей видимости, это был горячий, крутой, но умный и довольно справедливый человек.

О работе Некрасова-критика, о присущей ему прозорливости наблюдений может дать представление статья «Русские второстепенные поэты» (1850). В ней он одним из первых высоко оценил мало кому известное тогда творчество Ф.И. Тютчева, заявив, что «стихотворения г. Ф.Т. принадлежат к немногим блестящим явлениям в области русской поэзии»².

¹ См.: Некрасов Н.А. Полн. собр. стих.: В 3 т. Л., 1967. Т. 2. С. 668.

² Некрасов Н.А. Поэт и гражданин. Избранные статьи. М., 1982. С. 97.

Грубоватая простота художественной формы многих стихов Некрасова 1850 — 70-х годов требует литературоведческого осмысления. В 20-е годы XX в. представители формальной школы пытались истолковывать эту черту по аналогии с тем, что они говорили о футуристах, и утверждали, что некрасовская простота и ясность нарочита, эпатажна, а «прозаизация» его стихов проистекает из неких его антиэстетических усилий. Это быющее на эффект истолкование явно расходится с реальностью. Так бывает всегда, когда к глубокому явлению подходят с привычными шаблонами, изготовленными в расчете на куда более мелкие объекты приложения — в данном случае, на модернистов серебряного века.

Поэт, начавший в юности с нетривиальной метафорики сборника «Мечты и звуки» и резко одернутый на старте, эволюционировал впоследствии сквозь долгие годы рутинной работы в журналистике, убедившей его, что широта понимающей автора и не утрачивающей с ним контакта аудитории прямо пропорциональна ясности его слога. (В 20-е годы за счет похожей грубоватой простоты пытался улучшать свой контакт с послереволюционным читателем В.В. Маяковский.) «Прозаизация» некрасовских стихов шла от принципов натуральной школы, и, как мы уже не раз могли убедиться на основе материала предыдущих разделов книги, в ней он был в 1840 — 50-е годы отнюдь не одинок.

Н.А. Некрасов — классик русской поэзии, основоположник и творческий лидер мощной гражданско-публицистической традиции, давшей впоследствии имена Маяковского и Твардовского. Диапазон его творчества простирается от замечательных произведений поэзии для детей до эпической поэмы «Пир на весь мир». Лучшие стихотворения Некрасова фольклоризовались и стали народными песнями. Православно-христианские мотивы в поэзии Некрасова особо одухотворяют его творчество, которое остается живым явлением по сей день.

Среди поэтов-современников, близких по своим творческим принципам к поэзии Некрасова, необходимо отметить фигуру И.С. Никитина.

Иван Саввич Никитин (1824 — 1861) — уроженец Воронежа, учившийся в местной духовной семинарии, был земляком замечательного поэта-самоучки Алексея Кольцова и начал с подражаний ему («Весна в степи», «Русь» и т. п.). Однако в 1850-е годы талант его окреп, и до своей ранней смерти от туберкулеза он работал как яркий поэт некрасовской эпохи (стихотворения «Пахарь», «Пряха», фольклоризовавшееся в качестве «народной песни» «Ехал из ярмарки ухарь-купец...», «Песня бобыля», также приобретающая статус «народной» и др., поэмы «Кулак» и «Тарас»). В пейзажной лирике («Вечер после дождя», «Утро» и т. п.) у Никитина проявляется мастерство «словесной живописи» (впрочем, несколько декоративной). И.С. Никитин, несомненно, — лишь частично

раскрывшаяся творческая личность. Интересно при этом, что, ввиду позднего характера «второго дебюта» Н.А. Некрасова (1856), Никитин-поэт развился не столько под влиянием Некрасова (до 1856 г. говорить о его влиянии как поэта на собратьев по перу заведомо преждевременно), сколько как *однотипный* Некрасову современный ему талант, самостоятельно освоивший аналогичную тематику и выработавший аналогичные, но при этом индивидуально-своеобразные, художественно-стилевые интонации при ее освещении.

Помимо поэтического наследия, Никитину принадлежит повесть «Дневник семинариста» (1860).

Лучшим произведением Никитина, отличающимся проникновенным лирическим психологизмом и силой образов, принадлежит весьма заметное место в русской художественной словесности XIX в.

СЕРГЕЙ ТИМОФЕЕВИЧ АКСАКОВ (1791—1859)

Сергей Тимофеевич Аксаков — прозаик, поэт, критик, мемуарист, один из деятелей русского славянофильства; родился в Уфе, рос в родительском имении Новое Аксаково, учился в Казанском университете, служил и жил в Петербурге, затем в Москве; в 1843 г. приобрел подмосковное имение Абрамцево, ставшее одним из центров русской культуры XIX в.

Вспоминая, как он в юности был представлен тогдашнему «главе славянофилов» А.С. Шишкову, С.Т. Аксаков писал:

«Но что ж это такое было за славянофильство? Здесь кстати поговорить о нем и определить его значение. Надобно начать с того, что тогда, равно как и теперь, слово это не выражало дела. И тогдашнее и теперешнее так называемое славянофильство было и есть не что иное, как русское направление, откуда уже естественно вытекает любовь к славянам и участие к их несчастному положению» («Воспоминание об Александре Семеновиче Шишкове»).

Племянник Шишкова А.И. Казначеев стал близким другом Аксакова. К нему обращено одно из самых сильных аксаковских стихотворений. Это произведение написано по следам нашествия Наполеона:

Ах, сколь ошиблись мы с тобой, любезный Друг,
Сколь тщетною мечтой наш утешался дух!
Мы мнили, что сия ужасная година
Не только будет зла, но и добра причина;
Что разорение, пожары и грабеж,

Врагов неистовство, коварство, злоба, ложь,
Собратий наших смерть, страны опустошенье
К французам поселят навеки отвращенье...
(...)

Молодой поэт справедливо негодует на то, что в среде русского дворянства, только что увидевшего поведение французских захватчиков на земле Отечества, после победы над французами и их изгнания отнюдь не прекратилась карикатурная галломания:

Но что ж, увы, но что ж везде мой видит взор?
И в самом торжестве я вижу наш позор!
Рукою победа, мы рабствуем умами,
Клянем французов мы французскими словами.
Толпы сих пленников, грабителей, убийц,
В Россию вторгшись, как стаи хищных птиц,
Гораздо более вдыхают сожаленья,
Чем росски воины, израненны в сраженьях!
И сих разбойников — о, стыд превыше сил,—
Во многих я домах друзьями находил!
Но что? Детей своих вверяли воспитанье
Развратным беглецам, которым воздаянье
Одно достойно их — на лобном месте казнь!
(...)

Воскрешая реальный исторический факт, Аксаков упоминает о своеобразной «моде» у русских светских дам на кавалеров из числа пленных французов. Эта мода на флирт со сдавшимися в плен (и потому пощаженными русской армией) убийцами наших воинов, защищавших Родину в 1812 г., пронеслась тогда, как нелепое и кощунственное поветрие, по столичным салонам:

Забыто все. Зови французов к нам на бал!
Все скачут, все бегут к тому, кто их позвал!
И вот прелестные российские девицы,
Руками обхватясь, уставя томны лица
На разорителей отеческой страны
(Достойных сих друзей, питомцев сатаны),
Вертятся вихрями, себя позабывают,
Французов — языком французским восхищают.
Иль брата, иль отца на ком дымится кровь —
Тот дочке иль сестре болтает про любовь!..
Там — мужа светлый взор мрак смертный покрывает
А здесь — его жена его убийц ласкает..
Но будет, отвратим свой оскорбленный взор
От гнусных тварей сих, россиянок позор..
(...)

Подытоживая свои горестные мысли о нравах современников и современниц, предающих память защитников Отечества и бездумно развлекающихся с его побежденными врагами, поэт говорит:

Мой друг, терпение!.. Вот наш с тобой удел.
Знать, время язве сей положит лишь предел.
А мы свою печаль сожжем в сердцах унылых,
Доколь сносить, молчать еще мы будем в силах...

(«А.И. Казначееву», 1814)

Подобно И.С. Тургеневу, С.Т. Аксаков рано оставил поэтическое творчество. После этого он долгие годы был известен как театральный критик. Однако в 1834 г. Аксаков опубликовал первое произведение своей художественной прозы, в котором уже преломились основные черты его писательского стиля, — очерк «**Буря**».

Влияние очерка «Буря» на грядущее оформление творческой программы *натуральной школы*, по сути, до сих пор не изучено и требует внимания исследователей. Именно Аксаков первым в русской литературе накануне этого оформления натуральной школы проявил особое умение, особое литературное *мастерство* высокохудожественной подачи подлинного жизненного факта во всей его конкретности и точности. Разумеется, влияние этого заметного произведения не следует упрощать и истолковывать излишне прямолинейно. С.Т. Аксаков был близким личным другом Гоголя, но, в отличие от А.И. Герцена, И.А. Гончарова, И.С. Тургенева, Н.А. Некрасова организационно не имел к школе отношения. Он был намного старше вышеназванных активных участников школы и жил иными интересами. Натуральная школа — петербургское явление, а Аксаков с 1826 г. был заядлым москвичом. Западничество В.Г. Белинского было ему внутренне чуждо. Если натуральная школа в будущем стала культивировать, так сказать, жизненно достоверное, часто даже документально точное описание человека наедине с *обществом*, то Аксаков в этом очерке, как и в последующих произведениях, выступил непревзойденным мастером жизненно достоверного описания человека наедине с *природой* — описания, имеющего автобиографическую подкладку и рисующего параллелизм мира природы, его процессов, стихий и катаклизмов, со «стихиями» и «катаклизмами», свойственными скрытому миру человеческой души. Автобиографизм сближал его с Герценом «Былого и дум», а поэзия природы и лиризм с Тургеневым «Записок охотника» — то есть с крупнейшими писателями, непосредственно вышедшими из натуральной школы.

С другой стороны, позже, в 1840-е годы, Аксаков как писатель был полностью в курсе творческих методик современной ему и уже приобретшей огромную читательскую популярность натуральной школы. Общность некоторых его творческих принципов принципам этой школы налицо. Его первые крупные произведения — книги «**Записки об ужении рыбы**» (1847), «**Записки ружейного охотника Оренбургской губернии**» (1852) — по жанру во многом напоминают «физиологии» (как пер-

ные физиологические очерки натуральной школы напоминали о его написанном на десятилетие ранее «Буране»).

«Семейная хроника» (1856) и «Детские годы Багрова-внука» (1858) сочетают художественное и документально-автобиографическое начала. Образно-художественное обобщение, *художественная условность* проявляют себя здесь постоянно — начиная уже с авторской манеры так описывать события, имевшие место задолго до его рождения, словно он был их реальным наблюдателем и участником (например, в «Семейной хронике» — разделы о молодости дедушки Багрова и несчастном замужестве его младшей двоюродной сестры Прасковьи Ивановны). Проблема жанра этих произведений должна ставиться аналогично тому, как она выглядит применительно к другим классическим произведениям русской словесности с *документально-биографической основой* — упорно писавшимся нашими крупнейшими художниками в 1850-е годы независимо друг от друга («Детство. Отрочество. Юность» Л.Н. Толстого, «Былое и думы» А.И. Герцена, «Фрегат «Паллада»» И.А. Гончарова и др.). С Герценом эти книги Аксакова сближают присущие им лирические интонации, переводящие в особый ракурс их автобиографизм. Натурфилософские мотивы в стиле Аксакова-прозаика напоминают и о Герцене, и о Тургеневе, и, с другой стороны, что важно, о натурфилософских мотивах в поэзии Ф.И. Тютчева¹. А некоторые главы в аксаковских книгах (например, раздел о Куролесове в «Семейной хронике») совсем уж тесно приближаются к творческим принципам натуральной школы.

Самому слогу книг С.Т. Аксакова свойственна какая-то лишь ему присущая мудрая эпичность, внутренняя уравновешенность, не переходящая в наигранную «патриархальность» тона. Вот в каких интонациях выдержано, например, описание помещичьих трудов дедушки С.М. Багрова из «Семейной хроники»:

«В поле Степан Михайлович был всем доволен. Он осмотрел отцветавшую рожь, которая, в человека вышиною, стояла, как стена; дул легкий ветерок, и сине-лиловые волны ходили по ней, то светлее, то темнее отражаясь на солнце. Любо было глядеть хозяину на такое поле! Дедушка объехал молодые овсы, полбы и все яровые хлеба; потом отправился в паровое поле и приказал возить себя взад и вперед по вспаренным десятинам. Это был его обыкновенный способ узнавать доброту пашни; всякая целизна, всякое нетронутое сохою местечко сейчас встряхивало качкие

¹ Увлечшись восторженным описанием мира девственной природы Оренбургской губернии (в «Семейной хронике»), автор даже переходит с прозаической формы повествования на стихи («Чудесный край, благословенный...»). Этот выглядящий очень естественно переход лишний раз напоминает о том, что жанру обеих названных книг Аксакова присуще явление поэзии в прозе.

дроги, и если дедушка бывал не в духе, то на таком месте втыкал палочку или прутик, посылал за старостой, если его не было с ним, и расправа производилась немедленно. В этот раз все шло благополучно; может быть, и попадались целизны, только Степан Михайлович их не замечал или не хотел заметить. Он заглянул также на места степных сенокосов и полюбовался густой высокой травой, которую чрез несколько дней надо было косить. Он побывал и на крестьянских полях, чтобы знать самому, у кого уродился хлеб хорошо и у кого плохо, даже пар крестьянский объехал и попробовал, все заметил и ничего не забыл».

Этот образ замечательного хозяина, досконально знающего все тонкости сельского труда, заметно диссонирует с фигурами «диких помещиков» и неумелых «обломовых» из «обличительной» литературы XIX в. Ход мысли автора напоминает течение мощной реки, которая образует много рукавов, но, свободно уклоняясь в разные стороны, не оставляет своего движения по основному руслу:

«Проезжая чрез залежи и увидев поспевавшую клубнику, дедушка остановился и, с помощью Мазана, набрал большую кисть крупных, чудных ягод и повез домой своей Арише. Несмотря на жар, он проездил почти до полдён. Только завидели спускающиеся с горы дедушкины дроги — кушанье уже стояло на столе, и вся семья ожидала хозяина на крыльце. «Ну, Ариша,— весело сказал дедушка,— какие хлеба дает нам Бог! Велика милость господня! А вот тебе и клубничка». Бабушка растаяла от радости. «Наполовину поспела,— продолжал он,— с завтрашнего дня посылать по ягоды». Говоря эти слова, он входил в переднюю; запах горячих щей несся ему навстречу из залы. «А, готово! — еще веселее сказал Степан Михайлович,— спасибо», и, не заходя в свою комнату, прямо прошел в залу и сел за стол. Надобно сказать, что у дедушки был обычай: когда он возвращался с поля, рано или поздно,— чтоб кушанье стояло на столе, и Боже сохрани, если прозевают его возвращение и не успеют подать обед. Бывали примеры, что от этого происходили печальные последствия. Но в этот блаженный день все шло как по маслу, все удавалось. Здоровенный дворовый парень Николка Рузан стал за дедушкой с целым сучком березы, чтобы обмахивать его от мух. Горячие щи, от которых русский человек не откажется в самые палящие жары, дедушка хлебал деревянной ложкой, потому что серебряная обжигала ему губы; за ними следовала ботвинья со льдом, с прозрачным балыком, желтой, как воск, соленой осетриной и с чищеными раками и тому подобные легкие блюда. Все это запивалось домашней брагой и квасом, также со льдом. Обед был превесёлый».

Наполненное массой конкретных бытовых деталей аксаковское повествование течет неторопливо. С этой эпической неторопливостью развития содержания связано то, что абзац у Аксакова огромен и обычно зани-

мает не менее одной-двух страниц. Аксаковский фрагмент обычно представляет из себя период, то есть сложно построенное, нередко автономное, словесно-семантическое целое, в котором помимо обычных синтаксических отношений между словами усматриваются зачатки сюжетности и художественной композиции, как это, например, в таком фрагменте из «Детских годов Багрова-внука»:

«Наконец пришло и это время: зазеленела трава, распустились деревья, оделись кусты, запели соловьи и пели, не уставая, и день и ночь. Днем их пенье не производило на меня особенного впечатления; я даже говорил, что и жаворонки поют не хуже: но поздно вечером или ночью, когда все вокруг меня утихало, при свете потухающей зари, при блеске звезд соловьиное пение приводило меня в волнение, в восторг и сначала мешало спать. Соловьев было так много и ночью они, казалось, подлетали так близко к дому, что, при закрытых ставнями окнах, свисты, раскаты и шелканье их с двух сторон врывались с силою в нашу закупоренную спальню, потому что она углом выходила на загибавшуюся реку, прямо в кусты, полные соловьев».

Здесь периодически выстроены все три приведенных фразы, каждая из которых несет в себе черты сюжетности, выглядя как литературная миниатюра. Литературовед А. В. Чичерин проделал в свое время интересный опыт. Он взял сложно построенную фразу из данного фрагмента «Детских годов Багрова-внука» («Соловьев было так много и ночью они...» и т.д.) и «разорвал» фразу на несколько более коротких («Соловьев было много. Ночью они...» и т.д.). Вывод А. В. Чичерина, что языковое «содержание то же, а стиль другой»¹ бесспорен. Возвращаясь к его опыту, можно сказать: это, действительно, «другой стиль». Однако дело не в формально-синтаксических переменах как таковых. Исчезновение союзов и союзных слов при переделке исследователем аксаковского текста — следствие, а не причина изменения стиля. Дело в другом. В аксаковском периоде, *объединяющем* систему простых предложений, мысль вытекала из соседней мысли. В экспериментальном тексте А.В. Чичерина мысли разобщились, и уже не *синтезируются* в целостное содержание так, как было у Аксакова. В этом синтезе — секрет смыслового богатства художественного слога С.Т. Аксакова.

«Сказка ключницы Пелагеи» («Аленький цветочек») из «Детских годов Багрова-внука» — блестящая (пожалуй, находящаяся на художественном уровне пушкинских сказок!) *творческая* стилизация фольклорного произведения, представляющая собой яркий «национальный вариант» известного в мировом устном народном творчестве сюжета о Красавице и Чудовище. Мудрость и лиризм, приданные этому сюжету Аксаковым,

¹ Чичерин А.В. Идеи и стиль. М., 1968. С. 49.

сделали «Аленький цветочек» гениальным произведением и детской и «взрослой» литературы.

Кроме «Детских годов Багрова-внука» — *художественного* произведения о мальчишеском детстве, о знакомстве и сближении маленького человека не только с миром взрослых, но и с куда более внутренне близким ему миром природы — С.Т. Аксаков написал о своем детстве и обычные воспоминания («Гимназия», «Год в деревне» и др.). Нельзя не заметить, как резко различаются по языковой структуре эти два типа текстов, принадлежащие к разным жанрам. В «Семейной хронике» и «Детских годах» язык превращен автором в произведение искусства. В документальных воспоминаниях Аксаков не стремится выстраивать словесно-текстовые периоды, в языке его активизированы информативные, а не образно-художественные функции. Его персонаж — он сам, а не обобщенный литературный образ героя, не Сережа Багров, соотносящийся с личностью автора тем сложным опосредованным манером, который неизбежен в художественном произведении. Впрочем, в числе общих обоим жанрам черт у Аксакова проявляется умение передать состояние души ребенка. Создавая и художественную прозу и свои воспоминания уже в пожилом возрасте, он, однако, без малейшей искусственности передает детские мысли и чувства.

Литературные мемуары Аксакова («Знакомство с Державиным», «Воспоминания об Александре Семеновиче Шишкове») по своему жанровому строю, конечно, ближе к фактически точным воспоминаниям о собственном детстве, чем к произведению о Сереже Багрове. Однако вспоминая о других реальных людях, Аксаков не ограничивается приведением цепочек подлинных фактов из их жизни. Его писательская, художническая натура «так уж устроена», что он немедленно начинает *ис-толковывать* эти факты (неизбежно в меру собственного понимания, то есть в той или иной мере субъективно) и в итоге синтезирует их в целостный *образ* описываемой личности. Так создается образ Г.Р. Державина в «Знакомстве с Державиным»:

«Благородный и прямой характер Державина был так открыт, так определен, так известен, что в нем никто не ошибался; все, кто писали о нем, — писали очень верно. Можно себе представить, что в молодости его горячность и вспыльчивость были еще сильнее и что живость увлекала его часто в опрометчивые речи и неосторожные поступки. Сколько я мог заметить, он не научился еще, несмотря на семидесятилетнюю опытность, владеть своими чувствами и скрывать от других сердечное волнение. Нетерпеливость, как мне кажется, была главным свойством его нрава; и я думаю, что она много наделала ему неприятных хлопот в житейском быту и даже мешала вырабатывать гладкость и правильность языка в стихах».

♦ Здесь приведено наблюдение, свидетельствующее об умении автора понимать других людей. Однако далее автор воспоминаний неожиданно переносит характеристику бытового поведения Державина на принципы его стилевой работы. По мнению Аксакова, особенности державинского поэтического слога — якобы следствие его «нетерпеливости»:

«Как скоро его оставляло вдохновение — он приходил в нетерпение и управлялся уже с языком без всякого уважения: гнул на колено синтаксис, слоудоударение и самое слоудоупотребление. Он показывал мне, как исправил неглазкие, шероховатые выражения в прежних своих сочинениях, приготовляемых им для будущего издания. Положительно могу сказать, что исправляемое было несравненно хуже неисправленного, а неправильности заменялись еще большими неправильностями».

На самом деле стиль Державина по природе своей как раз органически *требует* «мнимых неправильностей», фактически обычно представляющих собой просто русские речевые обороты устно-разговорного типа или созданные самим поэтом по аналогии с ними окказинальные речевые образы¹.

«Встреча с мартинистами» явно напоминает художественное произведение (новеллу) — хотя описывается в ней подлинное происшествие. В юности Аксаков подшутил над известным масоном Лабзиным и людьми из его ложи, сочинив некий текст, принятый ими за какое-то подлинное глубокомысленное масонское творение. Мартинисты принялись всерьез изучать аксаковскую пародию. Не ожидавший такого результата «пародист» был озадачен:

«Тайна тяготила меня, и, по природной моей откровенности, мне необходимо было кому-нибудь ее доверить. И.И. Р-га называли могилою секретов, и ему-то я открылся во всем. Я думал, он посмеется; но, к удивлению моему, он пришел в ужас. «Не сказывал ли ты кому-нибудь об этом?» — спросил он меня. Я отвечал, что никому не сказывал. «Ну, так и не сказывай. Сохрани тебя Бог, если ты проболтаешься! Я сам в молодости моей был масоном. Мартинисты — те же масоны. Если они узнают твой обман — ты пропал».

Здесь Аксаков свободно действует как художник слова — инсценирует ситуации, пишет живые диалоги, выстраивает реальные события в сюжет.

¹ Нетерпеливый темперамент Державина описан Аксаковым, несомненно, верно. Однако трудно согласиться с истолкованием, которое он дал увиденному им ходу работы поэта над произведениями, поскольку в действиях Державина обнаруживается своя художественная логика, похожая на принципы стилевой работы некоторых других крупных поэтов (напр., В. В. Маяковский). Тут дело не в «нетерпеливости», а, в первую очередь, в усилиях мастера, превращающего язык в свой индивидуально-личный художественный слог. См. подробно: Минералов Ю.И. Теория художественной словесности. М., 1999.

Творчество Аксакова глубоко самостоятельно и свидетельствует о том, какие разнообразные дороги находили крупнейшие русские-писатели-реалисты в своих стилевых исканиях. Когда задаешься вопросом, почему такой прекрасный художник в прошлые времена официально как бы недооценивался и (опять же официально) находился на грани принятия и непринятия в ряд безусловных «классиков», напрашивается такой ответ: прежде всего, потому, что он был славянофилом. В итоге, например, русские дети, прочитав в детстве сказку «Аленький цветочек», редко знают, кто ее автор (ср. это со сказками Пушкина!). Другие произведения Аксакова читаются несравненно реже.

С.Т. Аксаков — писатель огромного художественного таланта, который, к сожалению, вошел в литературу лишь на склоне лет и как прозаик успел создать немного. Однако небольшое количество написанных им произведений не снижает их художественной силы. Его проза в стилевом плане составляет особую мощную ветвь русской литературы 1850-х годов. Произведения Аксакова «на равных» соседствуют с «Былым и думами» А.И. Герцена и автобиографической трилогией Л.Н. Толстого «Детство. Отрочество. Юность», являясь классикой художественно-документальных жанров русской литературы.

В дружной семье Аксаковых сыновья К.С. Аксаков и И.С. Аксаков вслед за отцом стали писателями.

Константин Сергеевич Аксаков (1817—1860) — старший сын С.Т. Аксакова, поэт, филолог, литературный критик, драматург; родился в имении Ново-Аксаково, учился на словесном отделении Московского университета, затем жил в Москве и Абрамцево; умер от приобретенного скоротечный характер туберкулеза, не перенес смерти любимого отца.

После университета К.С. Аксаков защитил магистерскую диссертацию «**Ломоносов в истории русской литературы и русского языка**» (1846 — 1847), по сей день остающуюся одной из глубочайших работ о русской литературе и литературном языке XVIII в. В культурно-историческом плане весьма интересен его «**Опыт русской грамматики**» (1860), в котором отразились славянофильские воззрения автора.

После недолгого периода юношеского увлечения немецким романтизмом, Аксаков проявляет себя вместе со своим старшим другом поэтом **Алексеем Степановичем Хомяковым** (1804 — 1860) одним из наиболее энергичных деятелей славянофильства, выступает как критик и публицист. В стихах он выступает как патриот Родины («**Монолог**», «**Возврат**», «**Поэту-ускорителю**» и др.). Его драма «**Освобождение Москвы**

в 1612 году» (1848) воскрешает один из важнейших эпизодов истории России (после премьеры была запрещена).

Творческое наследие К.С. Аксакова изучено слабо и ждет своих исследователей.

Иван Сергеевич Аксаков (1823—1886) — сын С.Т. Аксакова, поэт, критик, публицист, крупнейший деятель отечественного славянофильства; родился в селе Куроедово Оренбургской губернии, закончил в Петербурге Императорское училище правоведения, долгие годы был на государственной службе в соответствии с профессией правоведа; стал зятем Ф.И. Тютчева.

Книга **«Федор Иванович Тютчев. Биографический очерк»** (1874, 1886) — важнейшее произведение И.С. Аксакова как критика и литературоведа, и сегодня остающееся уникальным источником сведений о личности и творчестве Ф.И. Тютчева (первое издание подверглось цензурным гонениям и было в основном уничтожено). Аксаков имел возможность близко общаться с поэтом и узнал его ближе, чем кто-либо из литераторов-современников.

В 1878 г., вскоре после окончания русско-турецкой войны, И.С. Аксаков произнес в Московском славянском обществе ставшую знаменитой смелую речь, где обвинил страны Запада, поддержавшие на Берлинском конгрессе разгромленную Турцию, в заговоре против славянского мира и русского народа, а пошедшую на позорные уступки русскую дипломатию в бесхребетности (был в наказание на два года выслан из Москвы).

Как поэт И.С. Аксаков публиковался мало, неоднократно сталкиваясь с цензурными запретами своих произведений. В его поэзии преобладают гражданско-патриотические мотивы (**«Русскому поэту»**, **«Пусть гибнет все...»**, **«Усталых сил я долго не жалел...»** и др.). **«Очерк в стихах» «Бродяга»**, выдержанный в повествовательной манере, напоминающей о «дельной поэзии» натуральной школы, но ритмически стилизованный в фольклорном духе, рассказывает о крестьянине, бежавшем от своего помещика. Неоконченная поэма (**«христианская эпопея»**) **«Мария Египетская»** повествует о духовном возрождении раскаявшейся греховной женщины.

Большое литературное значение имеет интереснейшее эпистолярное наследие И.С. Аксакова (до сих пор издано лишь частично).

Братья Аксаковы — крупные деятели русской литературы и культуры, а также замечательные общественные деятели, идеи которых оказали большое влияние на умы и сердца людей XIX в. как в России, так и в славянских странах.

ФЕДОР ИВАНОВИЧ ТЮТЧЕВ

(1803 — 1873)

Федор Иванович Тютчев — поэт, публицист, родился в дворянской семье в Овстуге Орловской губ., с детства проявил яркую одаренность, обладал уникальной памятью; окончил словесное отделение Московского университета (в университете занимался у филолога профессора А.Ф. Мерзлякова, одного из крупнейших поэтов начала XIX в.), затем более 20 лет находился на дипломатической службе в Германии и Италии; с 1844 г. служил в Петербурге и имел придворное звание камергера.

Как заключает потомок Тютчева литературовед К.В. Пигарев, «На дипломатическом поприще Тютчев был неудачником. За пятнадцать лет, что он находился в Мюнхене, на его глазах сменялись посланники, чиновники миссии повышались по службе и получали новые назначения, а он из сверхштатного атташе был произведен во вторые секретари да так и остался в этой должности до конца своего пребывания в Мюнхене¹». После смерти первой жены Тютчев получил перевод старшим секретарем в итальянский Турин, где, правда, некоторое время исполнял обязанности поверенного в делах, то есть фактического начальника над штатом посольства. Этот эпизод связан с тем, что Николай I, демонстрируя туринскому двору (Сардинское королевство) свое недовольство, отозвал русского посланника Обрезкова, уклонившись при этом от назначения ему преемника².

С четырех лет к Тютчеву был представлен в качестве дядьки Николай Афанасьевич Хлопов, вольноотпущенник Татищевых. Хлопов оказался для Тютчева почти тем же, кем была няня Арина Родионовна для Пушкина. В детстве он открыл ему мир русского фольклора да и богатства самого русского языка (родители Тютчева общались между собой и с детьми по-французски). За границей он на долгие годы стал его единственным русскоговорящим собеседником (наши дипломаты за границей в соответствии с уставом были *обязаны* общаться между собой также по-французски).

Писатель И.С. Аксаков был женат на дочери Тютчева и написал о нем замечательную по глубине литературоведческих наблюдений книгу, где подчеркивает, что Тютчев, «по его собственному признанию, тверже выражал свою мысль по-французски, нежели по-русски, свои письма и статьи писал исключительно на французском языке и, конечно, на девять де-

¹ Пигарев К.В. Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962. С. 89.

² Там же С. 100.

святых более говорил в своей жизни по-французски, чем по-русски»¹. Но зато стихи, указывает Аксаков, писались только по-русски (несколько альбомных французских экспромтов не в счет). Еще А. А. Потебня обратил внимание на уникальность условий такого поэтического творчества². Впоследствии однако ряд авторов неизменно давал данной особенности творческой личности Тютчева ничего не объясняющую условно-метафорическую трактовку (поэт-де «сберег» родную речь для поэзии).

Великий немецкий филолог и философ В. Гумбольдт когда-то точно сказал, что язык есть первое произведение любого народа. Еще нет фольклора, нет литературы — словом, вообще нет того, что люди первоочередно ассоциируют со словом «культура»! — но уже есть язык. Язык — материализация народного духа, его глубинной сути. По языку можно постигнуть многое в характере народа, увидеть, к чему народ предрасположен (к поэзии, предпринимательству, философии и т. д.)³. Мысли Гумбольдта глубоко развил на славянской почве А. А. Потебня, и нет сомнения, что в основе своей они совершенно верны. Однако эти мысли можно отнести и к отдельной личности, и сам Гумбольдт не раз это делал. Вообразите же себе человека, который с детства общается по-французски, а на родном языке — русском — делает одно-единственное: пишет стихи. Такой человек может проявлять крайнюю скованность в русской бытовой речи, но развивает в себе необыкновенно глубокое знание совершенно особого ракурса этого языка — его художественной стороны.

И об этом не забудем: «Тютчев обладал способностью читать с поразительной быстротою, удерживая прочитанное в памяти до малейших подробностей, а потому начитанность его была изумительна»⁴. Итак, жизнь оберегала его могучую память от засорения всяким бытоговорением, которому поневоле подвержены почти все, и которое пагубно сказывается на чувстве родного языка — язык, фигурально выражаясь, мы повседневно размениваем на мелочи и в итоге говорим зачастую страшно обедненно, однобоко, за деревьями не видим леса; почти все мы в какой-то мере «глухи», у всех ослаблено знание «лица языка», его целостного облика, а раздутые мелочи, частности для нас порой первоплановы. Потенциально это большая, хотя и редко рационально осознаваемая, помеха художественному творчеству. Тютчев почти не знал как раз *такого* русского языка. Зато *русская поэзия*, ее тексты, ее образы и ассоциации,

¹ Аксаков И. С. Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886. С. 85.

² См.: Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 170.

³ См.: Гумбольдт В. О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человечества // Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. М., 1984.

⁴ Аксаков И. С. Биография Федора Ивановича Тютчева. С. 42.

вся насквозь пропитала тютчевскую память. Его «личный» русский язык абсолютно, без остатка растворился в одном лишь роде «говoreния» — поэтическом. То есть родной язык в тютчевской душе жил не так и не для того, как и для чего он бытует в любом из нас (для этого у него был французский язык). Поэзия Тютчева есть его русский язык, а русский язык Тютчева есть тексты его поэзии.

Поэт уже подростком создавал достойные внимания произведения. Такова, например, его ода «**На новый 1816 год**», о которой К.В. Пигарев говорит:

«Первая строка «Уже великое небесное светило» невольно приводит на память начало ломоносовского «Утреннего размышления о Божием величестве»: «Уже полдненное светило». Образ спускающегося на землю нового года варьирует зачины двух новогодних од Державина (1781 и 1798 годов). К одам Державина в известной степени восходят обличительные строфы о вельможе-злодее. Тема вельможи открывается обращением: «А ты, сын роскоши...», дословно перенесенным из державинской оды «На смерть князя Мещерского» («Сын роскоши, прохлад и нег»). В стихе «Как капля в океан, он в вечность погрузился» (речь идет о прошедшем годе) столь же дословное заимствование из стихотворения Карамзина «Поэзия»: «Столетия текли и в вечность погружались». Риторический вопрос: «Что может избежать от гнева Крона зла?» напоминает такой же вопрос в «Оде на всерадостнейшее коронование... Александра I» Мерзлякова: «Что может Крона гнев строптив?» Слова «Покроет плоть твою... червей кипящий рой» заимствованы с небольшой перестановкой из «Оды на разрушение Вавилона» того же Мерзлякова: «Покров — кипящий рой червей». Мотив мести мертвецов своему мучителю перекликается (правда, в сильно сгущенных тонах) со сходными строками из философской элегии Гнедича «Общежитие». (...) Однако, прибегая к таким заимствованиям, (...) Тютчев сумел проявить в своей оде и некоторую творческую самостоятельность. Так, например, фраза Карамзина: «Столетия текли и в вечность погружались» менее выразительна, чем строка юноши Тютчева о минувшем годе: «Как капля в океан, он в вечность погрузился»¹».

Здесь идет речь о насыщенности тютчевского произведения *реминисценциями* — особенностью, которая, как покажет будущее, является вообще чертой индивидуального стиля Тютчева. Она проявится затем в большой подборке «Стихи, присланные из Германии» (пушкинский «Современник», 1836). У Тютчева также есть произведения, целиком построенные на однородном реминисценциальном приеме *парафразиса*. Например,

¹ Пигарев К.В. Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962. С. 13—14.

стихотворение «Лебедь» — парафразис державинского «Лебеда», стихотворение «Фонтан» — «Фонтана» Державина.

О «Фонтане» в свое время было высказано следующее любопытное соображение: «Стихотворение «Фонтан» — тютчевская, русская разработка темы «Фауста»... (...) Тютчев изложил фаустовскую тему с удивительной энергией и краткостью. В этом состояли преимущества русской поэзии и русской мысли, трактовавших тогда всемирные темы. Русские авторы пришли к темам буржуазного общества и буржуазной культуры, когда Запад уже произнес свои первые обобщающие слова. Поэтому России предоставлена была следующая ступень: обобщение обобщения. Напомним о маленьких драмах Пушкина с их западными сюжетами или же о его сцене из «Фауста», одной-единственной, которая, по видимости, должна была заменить «Фауста» большого, развернутого, каким его знали на Западе»¹.

Ср. еще некоторые суждения цитированного автора, касающиеся Тютчева: «Поэтический язык Тютчева — это бесконечный обмен образа на образ, неограниченная возможность подстановок и превращений... эпиграммы, в них энергия, сжатость и острота надписей. Они колоссальны по смыслу, который объят ими. (...) Для романтизма русского и мирового стихотворения Тютчева — формулы формул, последние слова, кладущие конец спорам, которые велись десятилетиями».²

Среди других ранних стихов Тютчева следует отметить «Уранию» (творческое преломление оды конца XVIII в.), «К оде Пушкина на вольность», «Слезы», «С чужой стороны» и др. В зрелом творчестве поэта заметны четыре основных линии. Это натурфилософская лирика («Последний катаклизм», «Песок сыпучий по колени...», «Тени сизые смесились...», «О чем ты воешь, ветер почной?», «Святая ночь на небосклон взошла...» и др.), гражданская лирика («14-е декабря 1825», «Цицерон», «Как дочь родную на закланье...», «29 января 1837», «К Ганке» и др.), пейзажно-элегическая и любовная лирика Тютчева (в его любовной лирике особое место занимает «денисьевский» цикл стихотворений).

Наиболее интенсивным было тютчевское творчество заграничного периода. После отъезда дядьки Хлопова, вышедшего по старости на покой, ему здесь буквально не с кем стало в быту перемолвиться по-русски словом (обе жены были немками). Однако в его душе непрерывно скла-

¹ Берковский Н.Я. О русской литературе. Л., 1985. С. 179—180.

² Берковский Н.Я. О русской литературе. С. 167, 180. Есть у Тютчева и, так сказать, «самопарафразисы», например: «Лебедь» — «Байрон», строфа 4-я; «Безумие» — «Иным достался от природы...» (1—4 стр.)

дывались русские стихи — ими, их текстами он говорил сам с собой. В свое время К.В. Пигарев напоминал:

«Из трехсот девяноста стихотворений, составляющих полное собрание поэтических произведений Тютчева, сто двадцать восемь относятся ко времени его пребывания за границей. Однако эти сто двадцать восемь стихотворений, при всем их художественном значении, дают нам неизбежно неполное представление о его творчестве этой поры, ибо, по собственному признанию поэта, они представляют собой «лишь крошечную частицу *вороха*, накопленного временем, но погибшего по воле судьбы или, вернее, некоего предопределения» (...) Переводы занимают видное место в творчестве Тютчева данного периода. Если общее число принадлежащих поэту переводов и переложений не превышает пятидесяти, то свыше тридцати из них падает именно на двадцатые и тридцатые годы»¹.

Если первейшее творческое деяние каждого народа и каждого отдельно взятого человека (с его детства) — пробуждение в глубинах своего «я» родного языка, то в своеобразной личности и своеобразной биографии Тютчева закон этот преломился так. Полностью уйдя в поэтическое «говорение», Тютчев на протяжении жизни продолжал свое личное языко-творчество не просто для поэзии, а в качестве поэзии.

Записывая новые стихотворения, Тютчев, по сути, закреплял на бумаге фрагменты того непрерывно движущегося, клубящегося и протекающего в его душе «меж черновиком и беловиком», незавершенного и недостижимого, как гегелевская «абсолютная идея», поэтического Произведения, в которое превратились его русская грамматика, его лексика, его синтаксис. Одни фрагменты были записаны и сохранились, другие погибли («ворох», о котором упоминает К.В. Пигарев был случайно сожжен Тютчевым при уничтожении им ненужных бумаг). Наконец, некоторые фрагменты автор, видимо, так и не «закрепил» — не записал.

Критики не раз указывали Тютчеву на «странности» языка в его стихах и, упирая на многолетний его отрыв от родной почвы, осуждали за разлад с русской грамматикой. (Даже И.С. Аксаков защищает Тютчева от подобных критиков с дипломатическими оговорками.) Между тем Тютчев явил своему народу впервые (либо восстановил) или не замеченные ранее русскими поэтами, или забытые способы художественно-речевой *смыслопередачи*. Так называемые «странности» — просто разрозненные, чуть проступившие вонне следы тютчевских раскопок в смысловом потенциале нашего языка. Помимо великой значимости для русской поэзии его стихотворений как таковых, колоссально значение открытых в них путей художественного *развития мысли*. Поэзии, вероятно, еще предстоит их, эти пути, освоить. Пушкинская *стилевая* традиция разрабатывает-

¹ Пигарев К.В. Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962. С. 78—79.

ся уже почти два века, а тютчевская пока почти не выявлена¹. И, может быть, глубже всего проникнет в Тютчева тот, кто сумеет выработать в себе навык к «слиянию» его стихотворений в нечто высшее, незримую субстанцию, — как бы к особому способу чтения «поверх текстов». Тогда особый язык этого удивительного поэта, язык, который весь — воплощенная художественность, проступит перед внимательным читателем как уникальный целостный феномен.

Несмотря на эпиграмматическую краткость, в стихах Тютчева сосредоточено сложнейшее содержание. Понятно, что должны быть какие-то «материальные» средства, которыми он достигает этого эффекта. И в общем сориентироваться в этих средствах можно — в той мере, в какой возможно и уместно проникновение в «творческую лабораторию» художника.

Так, Тютчев мыслит «полюсами», между которыми — гигантское «смысловое расстояние» (Хаос — Гармония, мир живых — мир теней, Смерть — Сон и т. п.). Реальный фонтан внезапно превращается у него в «смертной мысли водомет» («Фонтан»), тень от дыма — в картину жизни человеческой («Как дымный столп светлеет в вышине»). Увиденные по пути из родового имения Овстуг «два-три кургана» «да два-три дуба», которые «выросли на них», побуждают его (без всякой мотивировки, постепенности, плавного перехода — как поступил бы, пожалуй, любой поэт-современник) вознестись фантазией в необозримые натурфилософские сферы:

Природа звать не знает о былом,
Ей чужды наши призрачные годы,
И перед ней мы смутно сознаем
Себя самих — лишь грезою природы.

Поочередно всех своих детей,
Свершающих свой подвиг бесполезный,
Она равно приветствует своей
Всепоглощающей и миротворной бездной.

В сюжетах Ф.И. Тютчева часто намечаются лишь крайние смысловые точки, как тут. Самому читателю в своем воображении приходится как бы «дописывать» здесь, добираться к «истокам», заполняя содержанием огромное межполюсное пространство. Причем Тютчев делает озадачивающие пропуски не просто в своем поэтическом синтаксисе — он оставляет своеобразные «бездонные пропасти» в самом развитии мысли (синтаксическая отрывочность и подобные ей особенности речевой формы — лишь

¹ В. Гумбольдт когда-то предложил понимать *стиль* как «отражение картины внутреннего развития мысли» — то есть отражение *особого хода мысли*, присущего данному художнику. См.: Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. С. 187.

внешние проявления этих смысловых бездн!). Выражаясь по-иному, Тютчев особым образом пользуется эллипсисами. И по отношению к языку Тютчева даже вряд ли необходимы оговорки наподобие тех, с какими «защищал» его И.С. Аксаков: «Конечно, от такого отношения к русской речи случались подчас синтаксические неправильности...»¹. Во-первых, эллипсисы — не неправильности. Ф.И. Буслаев еще в 40-е годы XIX в. подметил: «Русская речь отличается опущениями»; «эллипсис иногда так сжимает предложение, что трудно оно распутать по синтаксическим частям; напр., *он первое ученье ей руку отсек*; впрочем, мысль понятна и притом сильно выражена, ибо два предложения нечувствительно сливаются и взаимными силами усиливают мысль»². Во-вторых, уже именно тут, в речевом микрокосме, расцветает образно-художественно претворенная тютчевская философия, о которой множество раз говорили, но которую пытаются искать почти только на уровне сюжетов Тютчева (из-за чего она предстает сильно обедненной). Язык Тютчева, его своеобразно примененные слова и особые обороты — целая «миротворная бездна» философии Тютчева.

Вряд ли случайно, что именно поэт, так по-особому воспринимавший язык, заговорил о том, сколь несовершенны те средства, которые природа дала людям для общения. Не только язык жестов, мимики, взглядов и т. п., но и язык слов часто не позволяет выразить то, что хотелось бы, что необходимо. Тютчев постигнул степень неопределенности, а нередко просто недостижимости человеческого *взаимопонимания*. Сколько горечи в его сетовании:

Нам не дано предугадать,
Как слово наше отзовется,—
И нам сочувствие дается,
Как нам дается благодать...

Лучшие люди XIX в. мучились тем же. «В самом ли деле мы понимаем друг друга? — вопрошал В.Ф. Одоевский в «Русских ночах». — Мысль не тускнеет ли, пройдя через выражение?»³. Во вставной новелле «Последний квартет Бетховена» он выразил это уже в утвердительной форме, а не в форме сомнения и риторического вопроса. «Всякое понимание поэтому всегда есть вместе и непонимание, всякое согласие в мыслях и чувствах — вместе и расхождение», — заключал В. Гумбольдт⁴. А.А. Потебня доказывал: «Говорить — значит не передавать свою мысль

¹ Аксаков И.С. Биография Федора Ивановича Тютчева. С. 96.

² Буслаев Ф.И. О преподавании отечественного языка. Л., 1941. С. 181—182.

³ Одоевский В.Ф. Русские ночи. Л. 1975. С. 24.

⁴ Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. М., 1984. С. 84.

другому, а только возбуждать в другом его собственные мысли»¹. Не случайно Потебня был одним из первых исследователей Тютчева и так любил его знаменитое «Silentium!». Тютчев излагает в «Silentium!» целую философскую программу:

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи, —
Питайся ими — и молчи.

Одновременно сказанное обобщает «вечные» в мировой лирике темы трагической непонятости человека окружающими и драматического взаимного непонимания людей. Тютчев как бы подводит черту репликой поэтически предельно компактной: «Мысль изреченная есть ложь».

Уже упоминались тютчевские парафразисы. Вот еще характерный их пример, позволяющий почувствовать смысловую специфику стихов, основанных на парафразировании чужих текстов. Тютчев прочел когда-то такое эротическое и картинное стихотворение Владимира Бенедиктова:

Прекрасна дева молодая,
Когда покоится она,
Роскошно члены развивая
Средь упоительного сна.
Рука, откинута небрежно,
Лежит под сонной головой,
И, озаренная луной,
Глава к плечу склонилась нежно.
(...)

И дева силится вздохнуть;
По лику бледность пролетела,
и пламенеющая грудь
В каком-то трепете замлела...
И вот — лазурная эмаль
Очей прелестных развернулась.
Она и рада, что проснулась,
И сна лукавого ей жаль.

Тютчев написал в ответ одно из самых лукаво-грациозных и тонких своих стихотворений. В основе его — парафразис бенедиктовского произведения, его текстовая творческая переработка. Но как одухотворил великий поэт Тютчев картину, прообраз которой увидел у крупного поэта Бенедиктова!

Вчера, в мечтах обвороченных,
С последним месяца лучом
На веждах, томно озаренных,
Ты поздним позабылась сном.

¹ Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 541.

Утихло вокруг тебя молчанье,
И тень нахмурилась темней,
И груди ровное дыханье
Струилось в воздухе слушней.

(...)

Вот тихоструйно, тиховейно,
Как ветерком занесено,
Дымно-легко, мгlisto-лилейно
Вдруг что-то порхнуло в окно.

Вот невидимкой пробежало
По темно брезжущим коврам,
Вот, ухватясь за одеяло,
Взбираться стало по краям, —

Вот, словно змейка извиваясь,
Оно на ложе взобралось,
Вот, словно лента развеваясь,
Меж пологамы развилось...

Вдруг животрепетным сияньем
Коснувшись персей молодых,
Румяным, громким восклицаньем
Раскрыло шелк ресниц твоих!

Подобные стихи без длинных к ним комментариев сами за себя говорят, сами доказывают, что, действительно, в принципе, парафразисы, вариации, стилизации могут приводить к художественно ценным результатам. Это особые приемы творчества, намеренно прочерчивающие *связь* текста с текстом, стиля со стилем и объединяющие произведения разных авторов как бы в одну «планетную систему». Это не подражание слабого поэта сильному — подобные связи выстриваются намеренно и сознательно. В умелых руках они могут послужить мощным средством смыслового усиления текста, равноправного «подключения» его к системе классической поэзии.

А.А. Потебня отмечал в произведениях Тютчева специфическую «художественную типичность» (синекдохичность) образа, когда образ становится в мысли началом ряда подобных и однородных образов. (...)

Сохраняя эту типичность, при дальнейшем возбужденном им движении мысли, образ может стать для нас иносказательным в тесном смысле (метафоричным). Есть много поэтических произведений, которые могут быть понимаемы так или иначе, *смотря по свойствам понимающего, степени понимания, мгновенному настроению*. Держать понимающего на весу между одною и другою иносказательностью; говорить то, что хорошо и для понимающего ребенка, но что будет хорошо и при разнообразных более глубоких проникновениях в смысл, могут только натуры глубокие. Таковы — «Кавказ», «Обвал» Пушкина. Сюда относится ряд стихотворений Тютчева. «Утро в горах» (2-е изд., 1868):

Лазурь небесная смеется,
Ночной омытая грозой,
И между гор росисто вьется
Долина светлой полосой.
Лишь высших гор до половины
Туманы покрывают скат,
Как бы воздушные руины
Волшебством созданных палат. (...)

В том случае, когда прямо или же не допускающими двусмысленности намеками направляют мысль к такому, а не другому пониманию образа, этот последний становится подчиненным моментом более сложного образа, заключающего в себе и толкование, сделанное самим поэтом. Получается новая форма: параллелизм мысли, иногда явственный и в расположении, и в выражении, иногда более или менее скрытый¹.

Существует скрытая и незримая (в отличие от внешней формы) сфера иной формы — *внутренней*². Эта сфера действительно таит по сей день не востребованные поэзией смысловые пласты и глубины. В них, этих глубинах, и сделал важнейшие стилевые открытия Тютчев.

Для его стихов, поразительно кратких и при этом «сконденсированных» по смыслу, характерна особая форма введения образа лирического героя: помимо лирического «я» Тютчев любит лирическое «ты» и даже лирическое «мы». Эти «ты» и «мы» соотнесены именно с авторской личностью, а не с какими-либо другими лицами. Разумеется, у Тютчева немало стихов, где «ты» — другой человек (обычно любимая женщина), или вообще не живое существо («О чем ты воешь, ветер почной?»), а «мы» — лирический герой, но с ним и еще кто-то («Я помню время золотое...», «Восток белел. Ладья катилась» и др.). Но в данном случае речь совсем о другом. Вот известное стихотворение:

Не рассуждай, не хлопочи!..
Безумство ищет, глупость судит;
Дневные раны сном лечи,
А завтра быть чему, то будет.

Живя, умей все пережить:
Печаль, и радость, и тревогу.
Чего желать? О чем тужить?
День пережит — и слава Богу!

Такая же речь, явно обращенная лирическим героем к самому себе, развернута в знаменитом стихотворении «*Silentium!*», стихотворениях «Проблеск» («Слышал ли в сумраке глубоком...»), «Ты зрел его в кругу

¹ Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М., 1989. С. 142—145.

² Наши представления об этом феномене, развивающие взгляды Гумбольдта и Потебни, изложены в книге: Минералов Ю.И. Теория художественной словесности. М., 1999.

большого света...», «Не рассуждай, не хлопочи!...», в первом стихотворении цикла «На возвратном пути» и ряде других произведений. Всем памятно жизнерадостное пейзажное стихотворение «Весенняя гроза»:

Люблю грозу в начале мая,
Когда весенний первый гром,
Как бы резвяся и играя,
Грохочет в небе голубом...

Однако обратим внимание, что в последней его строфе поэт-повествователь прерывается и говорит, обращаясь к некоему «ты»:

Ты скажешь: ветреная Геба,
Кормя Зевесова орла,
Громокипящий кубок с неба,
Смеясь, на землю пролила.

Этот «ты», который «подхватывает» пейзажное стихотворное повествование, но озорно переводит его в новый, метафорически-иносказательный план, — явно не какой-то второй поэт или собеседник лирического героя, а по-прежнему лирический герой, обращающийся к самому себе.

Тютчевское «мы» также зачастую неверно осмысливать обычным манером как «большое количество людей», «много людей». Это местоимение появляется у поэта нередко явно в тех случаях, когда лирический герой подразумевает опять-таки себя («День и ночь», «Успокоение», «Когда дряхлеющие силы...» и др.). Именно так построена тютчевская «Последняя любовь»:

О, как на склоне наших лет
Нежней мы любим и сусверней...
Сияй, сияй, прощальный свет
Любви последней, зари вечерней! <и т.д.>

Однако особенность Тютчева в том, что он даже может сменить манеру подачи образа лирического героя в пределах одного-единственного своего краткого стихотворения! Одно из его произведений начинается словами:

О, как убийственно мы любим,
Как в буйной слепоте страстей
Мы то всего вернее губим,
Что сердцу нашему милей!

Фигурально-метафорический смысл употребления слова «мы» здесь достаточно ясен. Это снова обращение к себе, своей душе. Но интересно, что уже во второй строфе того же стихотворения лирический герой Тютчева (с обычной для этого поэта удивительной внутренней свободой) прибегает к уже знакомому нам «ты»:

Давно ль, гордясь своей победой,
Ты говорил: она моя...
Год не прошел — спроси и ведай,
Что уцелело от нея?

Нетрудно понять, что в движении от лирического «я» (через стадию лирического «ты») к оригинальному лирическому «мы» проступает тяготение Ф.И. Тютчева к философским *обобщениям*. «Я» имеет лично-субъективный оттенок, который во многих стихах совершенно естествен и даже желателен, но он есть, и его тонко ощущал великий поэт-философ. Там, где Тютчеву хотелось передать общезначимость, общечеловеческую характерность того, что переживает в данный момент в конкретном стихотворении лирический герой, он, как видим, не колеблясь берет на себя смелость говорить как бы «от лица человечества» (при этом одновременно интимно-лирический характер произведения сохраняется!). Вариантом такой интонации можно счесть замену «мы» обобщенным образом «человека»:

Святая ночь на небосклон взошла,
И день отрадный, день любезный
Как золотой покров она свила,
Покров, накинутый над бездной.
И, как виденье, внешний мир ушел...
И человек, как сирота бездомный,
Стоит теперь, и немощен и гол,
Лицом к лицу пред пропастью темной.

Наконец, у поэта есть целый ряд текстов, в которых какое-либо указание на лицо или лица вообще отсутствует. Здесь достигнута некая предельная степень художественного обобщения. Это, прежде всего, его *натурфилософские* стихи — «**Осенний вечер**» («Есть в осени первоначальной...»), «**Тихой ночью, поздним летом...**», «**Чародейкою Зимою...**» и др., а также менее многочисленные произведения философско-гражданского направления («**Умом Россию не понять...**»). Такие стихи Тютчева целиком сохраняют свой лирико-образный характер, отнюдь не выглядя изложением философских тезисов в стихотворной форме (примеры чего в мировой литературе, впрочем, бывали — например, Тит Лукреций Карр, его поэма «О природе вещей»). Иными словами, лирический герой и здесь присутствует, повествует, раскрывает *свою* душу, хотя и не обозначает себя открыто.

Первая книга стихов вышла у Ф.И. Тютчева весьма поздно (сначала в виде приложения к Некрасовскому «Современнику», а затем вскоре отдельным изданием (1854). Журнал «Отечественные записки» в отзыве неустановленного автора высоко оценил книгу стихов поэта, подчеркнув, что у Тютчева «новый угол зрения, откуда мир представляется ему со-

всем в ином виде»¹. Противоположным был отзыв журнала «Пантеон», и ранее критиковавшего поэта. Как выражается К.В. Пигарев, «Во имя логики, здравого смысла и правил языка он снова ополчился на «громокипящий кубок», «мглистый полдень», «сумрачный свет» звезд, «изнеможение в кости» (вместо «в костях») и другие метафоры и эпитеты Тютчева. То, в чем критик «Отечественных записок» видел глубокое своеобразие тютчевских стихов, было расценено рецензентом «Пантеона» как «явная нелепость, невозможность, несообразность»².

Критике и читательским вкусовым оценкам 50-х годов XIX в. свойственна, пожалуй, особая обостренность реакции на все, что традиционно воспринимается как прерогативы и специфические черты именно поэзии (отождествляемой при этом со *стихами*). Метр, стихотворный размер — как раз из числа важнейших и наиболее «наглядных» стиховых черт. Критика пятидесятых удивительно строга ко всякому «несоблюдению» стихотворного размера и видит в этом нарушение «гармонии» — словно не было в русской поэзии логанов Державина, дольников Лермонтова и иных авторитетных образцов метрических трансформаций. Это было психологически вполне естественно после десятилетнего господства в литературе прозаиков (многим теперь хотелось структурно максимально дистанцироваться от прозы), но это сковывало новаторский поиск в поэзии 50-х годов XIX в.

В поэтической судьбе Тютчева сказанное преломилось следующим образом. Сам он сформировался под явным воздействием поэтической культуры конца XVIII в. и, в частности, державинского стиля. Для него были глубоко естественны неожиданные ритмические ходы, примером которых может послужить стихотворение «Сон на море»:

И море и буря качали наш челн;
Я, сонный, был предан всей прихоти волн.
Две беспредельности были во мне,
И мной своевольно играли оне.
Вкруг меня, как кимвалы, звучали скалы,
Окликались ветры и пели валы.
Я в хаосе звуков лежал оглушен,
Но над хаосом звуков носился мой сон.
Болезненно-яркий, волшебнo-немой,
Он веял легко над гремющею тьмой.
В лучах огневицы развил он свой мир —
Земля зеленела, светился эфир,
Сады-лабиринфы, чертоги, столпы,
И сонмы кипели безмолвной толпы.

¹ Отечественные записки. 1854. Т. XIV. Кн. 4. Апрель. Отд. V. С. 67.

² Пигарев К. В. Жизнь и творчество Тютчева. С. 143. См. также: Пантеон. 1854. Т. XVII. Кн. 10. Октябрь. Отд. V. С. 20—21.

Я много узнал мне неведомых лиц,
Зрел тварей волшебных, таинственных птиц,
По высям творенья, как Бог, я шагал,
И мир подо мною недвижный сиял.
Но все грезы насквозь, как волшебника вой,
Мне слышался грохот пучины морской,
И в тихую область видений и снов
Врывалась пена ревущих валов.

В сборнике 1854 г. все эти прихотливые ритмические перебои, имевшиеся в тютчевском рукописном оригинале, *сняты*, и стихотворение написано гладким амфибрахией (несколькими годами ранее подобные преобразования были сделаны в так называемой «сушковской тетради» — Н.В. Сушков собирался издать стихи Тютчева, но намерения этого не осуществил):

И море и буря качали наш челн;
Я, сонный, был предан всей прихоти волн.
И две беспредельности были во мне—
И мной своевольно играли оне.
Кругом, как кимвалы, звучали скалы
И ветры свистели и пели валы.
Я в хаосе звуков летал, оглушен;
Над хаосом звуков носился мой сон...
Болезненно-яркий, волшебном-немой,
Он веял легко над гремящею тьмой,
В лучах огневицы развил он свой мир,
Земля зеленела, светился эфир...
Сады, лабиринты, чертоги, столпы...
И чудился шорох несметной толпы.
Я много узнал мне неведомых лиц;
Зрел тварей волшебных, таинственных птиц,—
По высям творенья я гордо шагал,
И мир подо мною недвижно сиял...
Сквозь грезы, как дикий волшебника вой,
Лишь слышался грохот пучины морской,
И в тихую область видений и снов
Врывалась пена ревущих валов.

Редактором осуществленного издания 1854 г. был И.С. Тургенев, и долгое время предполагалось, что подобные изменения сделал он (примерно в это же время он проявил себя как строгий и даже пристрастный редактор стихов А.А. Фета). Но, судя по всему, Тургенева предварил Сушков. Кроме того, стихи Тютчева редактировал Некрасов¹. Вполне как человек своего времени, Сушков первым попытался, видимо, «гармонизировать» произведение Тютчева, устранив неправильности метра, а в

¹ См.: *Пигарев К.В.* Судьба литературного наследства Ф.И. Тютчева//Литературное наследство. Т. 19—21. М., 1935.

итоге все-таки лишил стихотворение, прежде всего, ритмического своеобразия. Вместо «Две беспредельности были во мне» — «И две беспредельности были во мне», вместо «Вкруг меня, как кимвалы, звучали скалы» — «Кругом, как кимвалы, звучали скалы», а вместо «Но все *грезы насквозь*, как волшебника вой, / Мне *слышался* грохот пучины морской» — «Сквозь грезы, как дикий волшебника вой» (в последнем случае устранен и типично тютчевский «странный» речевой оборот-образ «*все грезы насквозь... слышался грохот*» — он заменен нейтральным «Сквозь грезы... слышался грохот»). В итоге яркая «словесная живопись» (словесное и ритмическое изображение Тютчевым морской бури) исчезла, будучи заменена ритмической монотонией во имя прямолинейно понимаемой вкусовой «гладкости» и метрической «правильности».

Аналогичным переделкам подверглось в ряду с другими уже упомянувшееся стихотворение Тютчева «Silentium!». Его авторский текст хорошо известен современному читателю по многочисленным советским изданиям:

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои —
Пусть в душевной глубине
Встают и заходят оне
Безмолвно, как звезды в ночи, —
Любуйся ими — и молчи.

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи, —
Питайся ими — и молчи.

Лишь жить в себе самом умей —
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум;
Их оглушит наружный шум,
Дневные разгонят лучи, —
Внимай их пенью — и молчи!..

Строки «Встают и заходят оне», «Безмолвно, как звезды в ночи», «Дневные разгонят лучи» содержат характерные тютчевские слова с «двоющим» ударением. Их можно истолковать либо как строки ямба (которым написано произведение в целом), содержащие слова с «неправильным» ударением, либо экзотические сбои самого ямба (если считать словесное ударение в этих строках не нарушенным). Подобных случаев «двокого» ударения в стихах Тютчева многие десятки, и первое истолкование представляется более соответствующим характеру его стиля.

Впервые это стихотворение напечатано таким в газете «Молва» в 1833 г. Но впоследствии и в XIX в. и в первые десятилетия XX в. люди читали, однако, это стихотворение в следующем «тургеневском» варианте:

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои!
Пускай в душевной глубине
И всходят и зайдут оне,
Как звезды ясные в ночи;
Любуйся ими и молчи.

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи,—
Питайся ими и молчи.

Лишь жить в самом себе умей!
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум;
Их заглушит наружный шум,
Дневные ослепят лучи,—
Внимай их пенью и молчи!

Только что охарактеризованная выразительная черта текста уничтожена. На месте вышеразобранных строк появились строки «И всходят и зайдут оне, / Как звезды ясные в ночи», «Дневные ослепят лучи». Было «как у Тютчева», стало «как у всех»...

Нельзя не вспомнить, как несколькими десятилетиями ранее, в конце XVIII в., друзья (Н. Львов, В. Капнист и др.) из лучших побуждений пытались подобным же образом «улучшать» стихи Державина (ср. его «Ласточку» в подлиннике и редакторскую «переделку» В. Капниста). В истории литературы вообще изобилуют примеры того, как поэтов-новаторов недопонимают и пытаются «приглаживать», подгонять под стереотипы их современники.

И.С. Тургенев заслуживает признания потомков своей «культуртрегерской» деятельностью — в 50-е годы именно он, по выражению Д.Д. Благого. «проводил в публику» уже подзабытого тогда Е. Баратынского, а также Полонского, Фета и Тютчева. «Сборник Тютчева, — напоминает Благой, — издан Тургеневым сперва в виде вложения «Современник» с особой нумерацией, а затем и отдельно¹». Инициированные в середине 50-х годов XIX в. Тургеневым (и отчасти Некрасовым) переиздания и издания названных поэтов сыграли огромную роль в повороте вектора

¹ Благой Д.Д. Из прошлого русской литературы. Тургенев — редактор Фета/Печать и революция. 1923. С. 46—47.

истории литературы от прозы (абсолютно господствовавшей в 1840-е годы) в сторону поэзии — как справедливо напомнил когда-то тот же Благой, «В «Современнике» за весь 1849 г. не было помещено ни одного стихотворения и ни одного отзыва о стихах. Между тем в одной только мартовской книжке того же «Современника», 1854 г., напечатано 192 стихотворения»¹. Современник писал, что «появление стихотворений Тютчева было как будто сигналом окончательной реакции» на дискредитацию поэзии в сознании людей «прозаических» 1840-х годов².

В то же время несомненно, что Тургенев был властным, «авторитарным» редактором и в случае с Тютчевым покушался на творческое волеизъявление гениального поэта. Тютчева как поэта-философа он уважал, и явно старался сохранить его мысль (впрочем, понятую Тургеневым логически), а править стремился «ошибки» языка и стиха (редактируя Фета, Тургенев не стеснялся и с его философемами, о чем подробно поговорим ниже в соответствующем месте). Хотя Сушков, как уже отмечалось, за несколько лет до Тургенева намеревался действовать с произведениями Тютчева в сходном направлении (тем самым оба они явно рассуждали и действовали не только исходя из личного вкуса, но и просто «в духе времени»), все же редакторские искажения во многие замечательные тексты уверенно внес в их печатной редакции именно Тургенев. Показательна опубликованная в 1854 г. в «Современнике» статья Тургенева «Несколько слов о стихотворениях Ф.И. Тютчева». Автор статьи отмечает отсутствие в стихах Тютчева риторической искусственности, «сочинительства»:

«Начало «сочинения», или, говоря правильнее, сочинительства, риторики, столь сильно развитое в нашей литературе лет пятнадцать тому назад, теперь, конечно, значительно ослабло: никому теперь не придет в голову вдруг, неизвестно почему, соорудить пятиактную фантазию по поводу какого-нибудь итальянского живописца десятой руки, оставившего после себя две-три плохие картины, спрятанные в темных углах третьестепенных галерей; никто теперь не воспоеет, скоропостижно повергнувшись в преувеличенный восторг, сверхъестественных кудрей какой-нибудь девы, которой, может быть, даже никогда и на свете не было; но все-таки сочинительство не исчезло в нашей литературе. Следы его, и до-

¹ Благой Д.Д. Из прошлого русской литературы. Тургенев — редактор Фета. С. 46.

² Лонгинов Н. М. Стихотворения А.Н. Майкова//«Атеней», 1858. Ч. III. С. 217. Вторая (и, соответственно, последняя прижизненная) книга стихов Тютчева (1868) успеха не имела. Впрочем, в 1860-е годы резко снизился читательский интерес также к поэзии А.А. Фета, Я.П. Полонского, А.Н. Майкова, Л.А. Мея, Н.Ф. Щербины и других крупных лирических поэтов, которых критики-«шестидесятники» обвиняли в равнодушии к страданиям народа и приверженности «искусству для искусства» (огромной популярностью пользовались, напротив, Н.А. Некрасов и вообще гражданско-публицистическая поэзия некрасовской школы).

вольно сильные, можно заметить в произведениях многих наших писателей; но в г. Тютчеве его нет».

Далее, однако, Тургенев начинает отмечать то, что считает «недостатками» поэта. И прежде всего ему приходят на ум особенности языкового строя тютчевских произведений: «Недостатки г. Тютчева другого рода: у него часто попадаются устарелые выражения, бледные и вялые стихи, он иногда как будто не владеет языком; внешняя сторона его дарования, та сторона, о которой мы упомянули выше, не довольно, быть может, развита». Но тут же Тургенев подчеркивает, что «всё это выкупается неподдельностью его вдохновения, тем поэтическим дуновением, которым веет от его страниц; под наитием этого вдохновения самый язык г. Тютчева часто поражает читателя счастливой смелостью и почти пушкинской красотой своих оборотов. (...) Если мы не ошибаемся, каждое его стихотворение начиналось мыслию, но мыслию, которая, как огненная точка, вспыхивала под влиянием глубокого чувства или сильного впечатления; вследствие этого, если можно так выразиться, свойства происхождения своего мысль г. Тютчева никогда не является читателю нагою и отвлеченною, но всегда сливается с образом, взятым из мира души или природы, проникается им, и сама его проникает нераздельно и неразрывно. Исключительно, почти мгновенно лирическое настроение поэзии г. Тютчева составляет его выражаться сжато и кратко, как бы окружить себя стыдливо-тесной и изящной чертой; поэту нужно высказать одну мысль, одно чувство, слитые вместе, и он большею частию высказывает их единым образом, именно потому, что ему нужно высказаться, потому что он не думает ни щеголять своим ощущением перед другими, ни играть с ним перед самим собой. В этом смысле поэзия его заслуживает названия дельной, то есть искренней, серьезной. Самые короткие стихотворения г. Тютчева почти всегда самые удачные¹».

Здесь как высшая похвала употреблено излюбленное выражение В.Г. Белинского «дельная поэзия» (хотя истолковывается оно Тургеневым по-своему). Весьма зорко указано на особую краткость произведений Тютчева, которая позволяет ему сказать сразу о многом «единым образом». Однако, как видим, тут же проходит упрек в «не владении» языком. Тургенев, как и другие редакторы первой книги Ф.И. Тютчева, не вполне понимает его новаторство.

¹ Тургенев И.С. Несколько слов о стихотворениях Ф.И. Тютчева//Тургенев И.С. Полн. собр. соч. М., 1980. Т. 4. С. 526—527.

Лишь в условиях СССР стихи Тютчева были изданы на основе авторских рукописей в том первоизданном их виде, к которому давно привык современный читатель.

Гражданско-общественная деятельность Тютчева (его можно охарактеризовать как государственника, мечтавшего о сильной России и грядущем единении славянского мира под ее эгидой) неоднократно побуждала его к ярким выступлениям в печати. В его философско-публицистической прозе этого рода необходимо выделить такие сочинения, как «Россия и Германия» (1844), «Россия и революция» (1848), «Письмо о цензуре в России» (1857) и др.

Брошюра Тютчева «Lettre a m-r le docteur Gustave Koll», именуемая в исследовательской литературе «Россия и Германия», посвящена положению России в Европе и ее взаимоотношениям с западными государствами. Толчком к ее написанию послужил выход известного антирусского пасквиля маркиза де Кюстина. Как характеризует его Тютчев, «Книга М-г де Кюстина — образец умственного бесстыдства, интеллектуальной деморализации (отличительной черты нашей эпохи, во Франции особенно), — благодаря которым позволяют себе откликаться на самые высокие и самые важные вопросы более нервами, чем рассудком; благодаря которым дерзают судить мир менее серьезно, чем некогда относились к разбору водевиля¹».

Однако вообще он мало обращает внимания на этот французский пасквиль, и обращается к русским как бы от имени немцев: «Мы обязаны вас ненавидеть, ваши принципы, даже основа вашей цивилизации внушают антипатию нам, немцам; у вас не было ни *феодализма*, ни *папской иерархии*, ни *религиозных войн*, ни *войн империи*, ни даже *инквизиции*; вы не участвовали в крестовых походах, вы не знали рыцарства; вы пришли четыре века назад к тому единству, в поисках которого мы еще находимся; ваши принципы не дают простора свободе личности, препятствуют разъединению и раздроблению²».

Россия, пишет Тютчев, — «третья сила», «целый особый мир», «она совершила переворот» (после победы революционной Франции и романского духа над Германией), «когда коронованный солдат этой революции разыгрывал свою пародию на империю Карла Великого на обломках империи, основанной Карлом Великим, вынуждая для большего унижения народы Германии тоже играть свою роль в этой пародии³». Англия полна несправедливостей: «В соединенном королевстве есть по крайней мере

¹ Тютчев Ф.И. Полн. собр. соч. Пг., б. г. С. 520.

² Там же С. 537.

³ Там же С. 526.

миллион людей, которые много бы выиграли, если бы их сослали в Сибирь»¹.

В брошюре «Россия и революция» современная Европа характеризуется также весьма остро: «Шестьдесят лет деструктивной философии там полностью привели к упадку все христианские верования и развили в этом отрицании всякой веры исключительно революционное чувство, — развили так *хорошо*, что в настоящий момент нигде, может быть, эта язва века не столь глубока и не столь так не растравлена, как в Германии»². В Германии шесть или семь миллионов славян, которые, считает Тютчев, в будущем сольются с братьями на востоке.

«Письмо о цензуре в России» создано в обстановке внутрироссийской национальной самокритики после поражения в Крымской войне. Тютчев указывает:

«Если среди многих других существует истина, которая опирается на полнейшей очевидности и на опыте последних годов, то эта истина есть несомненно следующая: нам было жестоко доказано, что нельзя налагать на умы безусловное и слишком продолжительное стеснение и гнет, без существенного вреда для общественного организма. Видно, всякое ослабление и заметное умаление умственной жизни в обществе неизбежно влечет за собою усиление материальных наклонностей и гнусно-эгоистических инстинктов»³.

Уже в XX в. была предпринята попытка собрать в книге «Тютчевiana» (М., 1922) сохраненные памятью мемуаристов афоризмы и остроты Тютчева, которыми он славился в петербургском свете. Среди них немало таких, которые с полным основанием можно считать как бы продолжающими идеи тютчевских философско-публицистических выступлений в печати. Например:

«Княгиня Lison Трубецкая говорила без умолку по французски при Тютчеве, и он сказал французскую фразу: «*Total abus d'une langue étrangère, elle n'aurait jamais osé dire autant de bêtises en russe*», которая в переводе звучит так: «Полное злоупотребление иностранным языком: она никогда не посмела бы наговорить столько глупостей по-русски»;

«В дни восхождения Александра II на престол Тютчев сказал барону Пфедфелю: «Подавление мысли уже давно было руководящим принципом нашего правительства. Последствия подобной системы не могут

¹ Тютчев Ф.И. Полн. собр. соч. С. 538.

² Там же С. 547.

³ Там же С. 503.

иметь ни границ, ни пределов. Ничто не было пощажено. На всем отразилось это давление. Все без исключения одурели»;

«Тютчев говорил: «Русская история до Петра Великого сплошная панихида, а после Петра Великого — одно уголовное дело»¹.

Ф.И. Тютчев проявлял таланты крупного политика и дипломата, но реализовать на этом поприще в полную силу ему не было суждено. Он никогда не занимал государственных должностей первого ряда. Однако в истории художественной литературы Тютчев остался как один из величайших русских философско-гражданских поэтов, а так же как проникновеннейший и тонкий лирик. Образно-семантические особенности поэзии Тютчева (сочетание текстовой сжатости и смысловой насыщенности), по существу, не имеют близких аналогий ни у нас, ни в западноевропейских литературах. Человек редкой судьбы, он был художником уникального мировидения.

После смерти Тютчева преклонявшийся перед ним А.А. Фет писал: «Мир праху твоему, великий поэт! Тень твоя может утешиться! Ты так ревниво таил свой пламень, ты навсегда останешься любимцем избранных. Толпа никогда не будет в силах понимать тебя!»². К счастью Фет сильно недооценил русского широкого читателя. Ф.И. Тютчев давно перестал быть «поэтом для немногих», для некоей духовной элиты. В начале XX в. интерес к его поэзии резко возрос, и с тех пор он был одним из самых «издаваемых» художников-классиков.

Поэзия Ф.И. Тютчева уникальна по своей глубине и взвешенности, выверенности каждой строки, каждой мысли лирического героя, каждого образа. Герой тютчевской лирики — европейски образованный, при этом поистине мудрый человек, проникательный и прозорливый. Он сознает драматическое несовершенство человеческой природы, всю степень объективного внутреннего одиночества каждого человека, сложность взаимопонимания между людьми, ужасающую слабость людей перед силами Вселенной, но он говорит обо всем этом твердо и спокойно, хотя и с оттенком философской грусти. В личной лирике Тютчева его герой, часто счастливый в любви, способный наслаждаться красотами природы, рисовать шутливо-грациозные картины, предстает также человеком, пережившим немало горя и утрат. Однако тютчевская грусть сочетается с ощущением огромной внутренней силы, исходящей от его героя. Недаром Тютчев — крупнейший лирик-философ русской поэзии.

¹ Тютчевiana. М., 1922. С. 24, 11, 25.

² Фет А.А. Мои воспоминания. Т. I—II. М., 1890. Т. II. С. 5.

АФАНАСИЙ АФАНАСЬЕВИЧ ФЕТ (1820 — 1892)

Афанасий Афанасьевич Фет — сын немки Шарлотты Фёт и, как предполагается, помещика А.Н. Шеншина; учился в немецком пансионе в г. Верро (ныне Выру, Эстония) и на словесном отделении Московского университета; в 1845 — 1858 гг. служил офицером (с целью получить дворянское звание); с 1860 г. — владелец хутора Степановка Орловской губ., рачительный землевладелец; с 1877 г. — хозяин богатейшего поместья Воробьевка Курской губернии, в котором жил последние 15 лет, выезжая в Москву на зиму.

По собственным словам А.А. Фета, его жизненное кредо может быть представлено так: «Насколько в деле свободных искусств я мало ценю разум в сравнении с бессознательным инстинктом (вдохновением), пружины которого для нас скрыты (вечная тема наших горячих споров с Тургеневым), настолько в практической жизни требую разумных оснований, подкрепляемых опытом»¹. В жизни своей этот русский немец (или полунемец) нередко напоминал гончаровского Штольца, перенесенного из литературы в реальность. Однако это был человек, переживший два тяжких удара судьбы — в отрочестве неожиданный отказ А.Н. Шеншина далее признавать его своим сыном (этот отказ лишил его права зваться русским дворянином и превращал в безродного иностранца) и трагическую гибель любимой девушки (Марии Лазич).

Многие стихотворения А.А. Фета относятся к числу шедевров русской поэзии — например, «Ты отстрадала, я еще страдаю...», «Измучен жизнью, коварством надежды...», «На заре ты ее не буди...», «Фантазия», «Я тебе ничего не скажу...», «Ель рукавом мне тропинку завесила...» и др.

Фета отличает умение филигранно сложно строить образ, переводя свои художественные ассоциации из одного ракурса в другой. Например, стихотворение «На кресле отваясь, гляжу на потолок...» начинается таким четверостишием:

На кресле отваясь, гляжу на потолок,
Где, на задор воображенью,
Над лампой тихою подвешенный кружок
Вертится призрачною тенью.

Созерцая этот декоративный кружок из бумаги, кружащийся в потоке тепла, исходящего от лампы (разумеется, не электрической, а масляной или керосиновой), поэт представляет в своей фантазии нечто иное:

¹ Фет А.А. Мои воспоминания. Т. I—II. М., 1890. Т. I. С. 40.

Зари осенней след в мерцании этом есть:
Над кровлей, кажется, и садом,
Не в силах улететь и не решаясь сесть,
Грачи кружатся темным стадом.

Ход его ассоциаций, однако, неожиданно резко изменяется: поэт представляет себе иную сцену, выписываемую им тут же — эллиптически, несколькими отрывочными штрихами:

Нет, то не крыльев шум, то кони у крыльца!
Я слышу трепетные руки...
Как бледность холодна прекрасного лица!
Как шепот горестен разлуки!..

Затем в четвертом, последнем, четверостишии обе эти фантазии как бы синтезируются, вливаются в единый сюжет:

Молчу, потерянный, на дальний путь глядя
Из-за темнеющего сада, —
И кружится еще, приюта не найдя,
Грачей встревоженное стадо.

Здесь герой, видимо, опять оказывается у себя на кресле, так как смотреть на «дальний путь» «из-за темнеющего сада» (а не сквозь аллею) наиболее реально, если глядишь *поверх* деревьев, с высоты второго этажа барского особняка — иначе стволы и листва заслонят собой обзор («грачи» — ясное указание, что имеется в виду не безлиственная поздняя осень, а также не зима, хотя стихотворение и написано 15 декабря 1890 г.). Герой как бы перевел взгляд с заморожившего его вертящегося кружка в окно, возвращаясь от своих недосказанных читателю переживаний к реальности...

Находясь, казалось бы, целиком в русле традиционных, «вечных» лирических мотивов и тем, А.А. Фет тем не менее постоянно необычен и нов. Это мастер неожиданных решений. Он умеет придать особую живость своему тексту иногда буквально одним мастерским штрихом, как, например, здесь:

Вдали огонек за рекою,
Вся в блесках струится река.
На лодке весло удалое,
На цепи не видно замка.

Никто мне не скажет: «Куда ты
Поехал, куда загадал?»
Шевелись же весло, шевелись! (курсив наш. — Ю.М.)
А берег во мраке пропал.

Да что же? Зачем бы не ехать?
Дождешься ль вечерней порой
Опять и желанья, и лодки,
Весла, и огня за рекой?..

В этом стихотворении, написанном рифмованным трехстопным амфибрахией, неожиданно вклинивается единственная строка анапеста, притом нерифмованная («Шевелись же весло, шевелись!»). Благодаря этому непредсказуемому приему в повествование вносится *действие*, динамика — весло буквально зримо гребет, «шевелится», направляя лодку через реку к влекущему героя огоньку на том берегу.

Фет обладал (хотя и далеко не в такой степени, как Тютчев) особым видением русского языка. Вот его характерное суждение: «Тот, кто прочтет только несколько моих стихотворений, убедится, что мое наслаждение состоит в стремлении наперекор будничной логике и грамматике...»¹. Сегодня ясно, что в фетовском синтаксисе нет ничего «нелепого»: он стремился к созданию индивидуальных речевых образов, передающих те или иные художественно-семантические нюансы. Однако странности его словосочетаний не раз провоцировали упреки критиков, подобно тому, как ранее нападкам подвергался за свой своеобразный язык великий Державин или позднее — талантливый В. Бенедиктов (как и юный Некрасов, Фет прошел в студенческие годы через сильнейшее увлечение его стихами). Так, стихотворение «*Alter ego*» начинается четверостишием:

Как лился глядится в нагорный ручей,
Ты стояла над первою песней моей,
И была ли при этом победа и чья, —
У ручья ль от цветка, у цветка ль от ручья? (курсив наш. — Ю.М.)

Даже интуитивно ясно, что фетовские *анаколуфы* (намеренно «неправильные» падежные сочетания) художественно выразительнее, чем предполагаемые здесь грамматически стандартные обороты с творительным падежом (победа *над* цветком, *над* ручьем). «Мнимые неправильности» под пером талантливого поэта — мощное средство словесно-художественной образности². Эту мысль нельзя не распространить на подавляющее большинство индивидуально окрашенных речевых оборотов в поэтических текстах Фета — в том числе на те конкретно строки, которые в прошлом вызывали критическое раздражение («Можно ль тужить и не жить нам в обаянии?», «Вышла жаба на дорогу» и т. п.).

Весьма смело и разнообразно А.А. Фет использовал возможности так называемого речевого *паратаксиса* — синтаксиса с резким преобладанием словоприсоединения по принципу согласования (а не соединения слов путем управления). Это давало эффект «безглагольности»:

¹ Фет А.А. Письмо Я.П. Полонскому от 30. XII. 1888/Цит. по: Русские писатели о литературе. Т. I. Л., 1939. С. 450 — 451.

² См. подробнее: Минералов Ю.И. Теория художественной словесности.

Шепот, робкое дыханье,
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья,

Свет ночной, ночные тени,
Тени без конца,
Ряд волшебных изменений
Милого лица,

В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря,
И лобзания, и слезы,
И заря, заря!..

Особенности фетовской речевой образности делают его тексты компактными, лаконичными в словесном выражении, на редкость сжато воплощающими художественное содержание стихов. Фет преклонялся перед другим поэтом лаконического стиля — Тютчевым и написал знаменитые слова, что его книга «томов премногих тяжелей» («На книжке стихотворений Тютчева», 1883). Видимо, он также внутренне соотносил трагическую любовь Тютчева к Елене Денисьевой со своей любовью к Марии Лазич и подспудно не раз обозначал эту параллель в своих стихах. Думается, не без влияния любимого поэта в фетовских стихах с конца 1850-х годов понемногу укрепляется также излюбленная тютчевская форма подачи образа лирического героя через местоимение «ты»:

Учись у них — у дуба, у березы.
Кругом зима. Жестокая пора!
Напрасные на них застыли слезы,
И треснула, сжимаясь, кора.

Всё злей метель и с каждой минутой
Сердито рвет последние листы.
И за сердце хватает холод лютый;
Они стоят, молчат; молчи и ты!

Но верь весне. Ее промчится гений,
Опять теплом и живостью дыша.
Для ясных дней, для новых откровений
Переболит скорбящая душа.

Изредка внешне похожее применение «ты» можно наблюдать и в ранних стихах Фета. Но заметно, что там оно проявляется в произведениях романсного плана, именно как романсы и закрепившихся впоследствии в фетовском творчестве (например, «На заре ты ее не буди...»). Там оно условно, поскольку «романсная» поэзия часто имеет *ролевой* харак-

тер — здесь изображаемые герои могут весьма далеко отстоять от образа автора (наподобие сценических персонажей)¹.

Преобладает у Фета традиционное для поэзии лирическое «я». Это весьма органично для его творчества, в центре которого камерные мотивы, собственная душа, занятая почти исключительно собой и капризно отстраняющаяся от внешнего мира, от общественных и гражданских проблем — весьма показательно в этом разрезе стихотворение «Псевдопозу» — («Молчи, поникни головою...»). Поэтический «эгоцентризм» Фета вызывал раздражение у многих его критиков (на это, несомненно, вольно или невольно наслаивалось неприятие ими консерватизма фетовских жизненных воззрений), но нельзя отрицать, что это был один из глубочайших в русской поэзии лириков, мастер пейзажа и поэт-философ — пусть и менее глубокий, чем Тютчев. Интересно отметить, что в стихах натурфилософского плана Фет, подобно Тютчеву, любит уклониться от прямого обозначения личности лирического героя, голос которого звучит «за кадром»:

Буря на небе вечернем,
Моря сердитого шум —
Буря на небе и думы,
Много мучительных дум —
Буря на море и думы,
Хор возрастающих дум —
Черная туча за тучей,
Моря сердитого шум.

ГМ. 4

1..

Здесь буря в природе (на небе и на море) и буря в человеческой душе как бы объединены в одну, по-своему «симметричную», смысловую систему. «Мучительные думы» человека уподобляются черным тучам, шуму «сердитого» моря, а мир природы, в свою очередь, — смятенному внутреннему миру человека с его «мучительными думами». Небо уподобляется морю, море с бурными волнами — небу с кипящими облаками, кипенье дум в человеческой душе — и тому и другому. Буря, тучи, шум, «хор возрастающих дум» — на небе, на море и в душе человека одновременно... Все переплетено, скреплено неоднократным повторением ключевых слов («буря», «небо», «море», «думы»). «Фет безглагольный» демонстративно передает здесь полное динамики содержание исключительно *назывными* предложениями, тем самым внешне воплощает *действие* как *повествование* и в итоге еще более усиливает ощущение этой динамики, всеобщего бурного движения. Предпоследняя строка, готовя резкое композиционное завершение поразительно краткого фетовского текста, спе-

¹ См. подробнее: Минералов Ю.И. Так говорила держава (XX век и русская песня). М., 1995.

циально незарифмована. Тонкий и своеобразный мастер-стилист, А.А. Фет изобретателен и непредсказуем во всем.

Среди публикаций Фета выделяются первый сборник стихов «**Лирический пантеон**» (1840), книга стихов 1856 г., отредактированная И.С. Тургеневым и серия сборников «**Вечерние огни**» (1883 — 1891). Книга 1856 г. принесла поэту, долгое время работавшему в литературе почти незамеченным, писательскую известность. Тургенев проявил себя как строгий редактор фетовских стихов и настоял на ряде филологически чрезвычайно интересных переделок. Например, он писал Фету о его переводе стихотворения А. Шенье «**Лида**»:

«Ст. 8. «В какой свои стада пасешь ты стороне», — уж коли подделываться под Петрова, — лучше так поставить слова: «пасешь в какой стада свои ты стороне» (окончательный, с тех пор публикуемый вариант: «Где ты пасешь стада? В которой стороне?» — Ю.М.).

Ст. 15. *Манят* — из Нелединского-Мелецкого.

Ст. 16. Твой деву робкую и т. д. — Петров! Петров! (окончательный вариант строк 15—16: «Прекрасное дитя, к тебе влекут мечты: Как дева робкая, склоняешь взоры ты» — Ю.М.).

Ст. 23—24. *А детских щек... будет дар.* —

Эдип, разрешивший загадку Сфинкса, завыл бы от ужаса и побежал бы прочь от этих двух хаотически-мутно-непостижимых стихов... (окончательный вариант: «А детских щек твоих вот этот пышный цвет — Единственно моих лобзаний будет след» — Ю.М.)

Ст. 38. *Спешит* и т. д. Украдено у графа Хвостова.

Ст. 44. Таким бы народиться... — канцелярский слог времен Сильвестра Медведева»¹.

Все эти замечания — лишнее свидетельство изощренности тургеневского стилистического чутья и широты его поэтического кругозора (он вспоминает не только державинского современника Василия Петрова, но даже ученика Симеона Полоцкого, поэта конца XVII в. Сильвестра Медведева). Стараясь убедить сопротивляющегося автора, Тургенев даже прибегал к пародированию Фета. О строках из той же «**Лиды**» он говорит далее: «...Пускай меня «на площади трехвостником дерут» — не могу признать хорошими стихов в роде:

Иль тот, кто зародясь пленять богинь собою,
Из недра Мирры шел, одетого корою —

и предлагаю уже, кстати, прибавить к ним следующие два в том же роде:

¹ См.: *Фет А.А. Мои воспоминания*. Т. I. С. 283.

В чей, приосанясь, зрак, — вид уст приав живой,
Прелестниц — взор полн нег — игрив вперяет рой».¹

При всем том замечания делались настолько крупному поэту, что его стихотворные строки, ставшие объектом подобных редакторских упреков, как правило, все-таки трудно признать художественно слабыми. Например, вот стихотворение, относящееся к числу лучших образцов фетовской лирики:

Ночь светла, мороз сияет,
Выходи — снежок хрустит;
Присяжная озябает
И на месте не стоит.

Сядем, полость застегну я, —
Ночь светла и ровен путь.
Ты ни слова, — замолчу я,
И — пошел куда-нибудь!

На месте второй строфы этого широко известного произведения первоначально было иное четверостишие, которое звучит так:

И летучею ездою
Зимней ночью при луне
Я душе твоей раскрою
Все, что ясно будет мне.

Когда Тургенев зачеркнул эту строфу, поэт предложил ему два варианта:

Без мечтаний, без печали
Будем по полю скакать,
Чтобы мысль твоей вуали
Не успела обогнать.

либо:

В вихорь пыли своевольно
Злая пара унесет
И рука твоя невольно
Крепче руку мне сожмет.

Но и эти выразительные варианты в конце концов не вошли в публикуемый текст. Как видим, стихотворение приобрело известный читателю вид после нескольких замен по принципу: хорошее на лучшее. Данный творческий эпизод помогает лучше понять богатство творческой палитры Фета как художественного стилиста. Интересно, что хотя он, как правило, яростно сопротивлялся тургеневской правке, видя в ней рационалистическое посягательство на свой «бессознательный инстинкт», однако в

¹ См.: Фет А.А. Мои воспоминания. Т. I. С. 283.

конце концов принял ее кроме нескольких случаев. К числу исключений принадлежит следующее стихотворение:

Утром клубится поляна,
Вьется волнистый туман,
И на разрывы тумана
Весело смотрит Титан.

Шире грудей колыханье,
Локо́н свивается вновь, —
Слаще младое дыханье
И непорочней любовь...

Утро, как сон новобрачной,
Полно стыда и огня, —
Всё, что вечер было мрачно,
Ясно в сиянии дня.

Д.Д. Благой, работавший с редакторской рукописью произведения, подметил, что в этом «зачеркнутом вовсе стихотворении две внутренние строки —

Утро, как сон новобрачной,
Полно стыда и огня —

выделены карандашной чертой и на полях против них редактор диктует «сохранить эти прекрасные два стиха для будущего стихотворения»¹. Автор остался непреклонен и оставил данный зачеркнутый редактором текст в составе собрания своих стихотворений, сохранив на прежнем месте обе заинтересовавшие Тургенева строки. Однако нельзя не заметить, что, как минимум, вторая строфа («Шире грудей колыханье...» и т. п.) все же выглядит в нем составленной из собственных фетовских штампов; она абстрактна и плохо согласуется как с загадочным весело смотрящим «Титаном» из первой строфы, так и с финалом произведения.

Фет выступал в литературе не только как поэт, но также как прозаик, переводчик поэзии, переводчик философских трудов (А. Шопенгауэра) и мемуарист.

В центре его прозы «помещичья» публицистика — циклы «Из деревни», «Записки о вольнонаемном труде» (1862 — 1871), которые составлены очерками и рассказами, преломившими практический опыт Фета-помещика и нередко обнаруживающими влияние манеры «Записок охотника» Тургенева (но едва ли не противоположными им по социальной тенденции). Публикация этих циклов в периодике вызвала яростные атаки на Фета со стороны М.Е. Салтыкова-Щедрина, Д.И. Писарева и др. (например, Щедрин заявил в хронике «Наша общественная жизнь», что

¹ Благой Д.Д. Из прошлого русской литературы. Тургенев — редактор Фета// Печать и революция. 1923. С. 60.

Фет «сперва напишет романс, потом почеловеконенавистничает, потом опять напишет романс и опять почеловеконенавистничает»). Поэт-сатирик Д. Минаев писал стихотворные пародии на этот цикл (вернее, на его «идеологию»), используя для иронической переделки известные стихи самого Фета (например, пародия «Холод, грязные селенья, Лужи и туман...» и т. д. намекает на «Шепот, робкое дыханье...»). Если судить объективно, данный цикл создает представление о Фете, как о прозаике, обнаруживающем мастерство циклизации, умело применяющем творческие приемы натуральной школы, умеющем писать документальный факт, быт, бытовую деталь и т. п.

В жизни А.А. Фета большую роль сыграло дружеское общение с Л.Н. Толстым, понимавшим и высоко ценившим его поэзию. Интерес Фета к философии А. Шопенгауэра пробудился не без влияния Толстого, для которого увлечение Шопенгауэром стало кратковременным этапом. Фету же шопенгауэровский философский пессимизм оказался необыкновенно созвучным. Итогом изучения Шопенгауэра стал фетовский перевод сложнейшего трактата «Мир как воля и представление» — основного сочинения немецкого философа.

Мемуаристика Фета (в центре ее двухтомные «**Мои воспоминания**») отличается своего рода принципиальным субъективизмом. Он весьма вольно пересказывает свою биографию (например, взаимоотношения с А.Н. Шеншиным и членами его семьи), прибегая даже к явным мистификациям, а также шаржирует образы некоторых несимпатичных ему лиц. В то же время воспоминания изобилуют ценнейшими для историка литературы и культуры конкретными подробностями быта, «чертами эпохи», а когда они касаются людей, к которым Фет относится нейтрально либо им симпатизирует, они в целом вполне достоверны фактически.

Лирический герой А.А. Фета поражает духовным богатством своего внутреннего мира (современники не раз отмечали, что эта черта удивительно не соответствовала реальному жизненному облику самого Фета, по-немецки прагматичного и расчетливого человека). Герой Фета воспевае красоту всего сущего, наслаждается жизнью, хотя и не скрывает горечи личных потерь. При этом он отличается большим мужеством и о своих душевных ранах умеет говорить без сентиментальной слезливости. А.А. Фет — выдающийся мастер лирики природы и личной лирики, всю жизнь стремившийся обрести силы поэта-философа, фактически яркий последователь Ф.И. Тютчева.

В Московском университете Фет подружился с его студентами молодыми поэтами Аполлоном Александровичем Григорьевым (1822 — 1864) и Яковом Петровичем Полонским (1819 — 1898). В доме родителей А. А. Григорьева он впоследствии поселился. Полонский был постоянным гостем в этом доме.

А.А. Григорьев, бывший также одним из лучших критиков своего времени, не раз выступал как объективный, внимательный ценитель фетовских текстов. Его собственная единственная прижизненная книга «Стихотворения Аполлона Григорьева» вышла в разгар «непозтичных» 40-х годов (1846) и не была в должной мере оценена читателем. Кроме лирики в поэзии Григорьева следует отметить стихотворную драму «Два эгоизма» (1845) — парафразис лермонтовского «Маскарада», а также вполне характерную для «дельной» поэзии 40-х годов «повесть в стихах» «Олимпий Радин» (1845) и поэму «Предсмертная исповедь» (1846). Из более поздних произведений выделяются стихотворения «Прощание с Петербургом», «Песня сердцу», цикл «Борьба», автобиографическая поэма «Вверх по Волге» (1862).

Песенно-романсное начало в лирике Григорьева дало знаменитую «Цыганскую венгерку» («Две гитары, зазвенев...»), «О, говори хоть ты со мной, подруга семиструнная...» — произведения, ставшие классикой жанра и быстро фольклоризовавшиеся.

Его стихотворение «Комета» (1843) — точная образно-аллегорическая самохарактеристика:

Когда средь сонма звезд, размеренно и стройно,
Как звуков перелив, одна вослед другой,
Определенный путь свершающих спокойно,
Комета полетит неправильной чертой,
Недосозданная, вся полная раздора,
Невзнузданных стихий неистового спора,
Горя еще сама и на пути своем
Грозя иным звездам стремленьем и огнем,
Что нужды ей тогда до общего смущенья,
До разрушения гармонии?.. Она
Из лона отчего, из родника творенья
В созданья стройный круг борьбою послана,
Да совершит путем борьбы и испытанья
Цель очищения и цель самосозданья.

Рано сгубивший себя алкоголем, удивительно неудачливый в личной жизни, вообще постоянно житейски неустроенный, наивный, но при этом глубоко искренний, благородный и по-человечески добрый Аполлон Григорьев остался в истории литературы как не раскрывшийся в полную силу, но заметный поэт. Быстро пролетев «неправильной чертой» по небосклону поэзии, он прочно остался в истории русской литературы.

Долгий творческий путь уроженца Рязани Я.П. Полонского, поэта и прозаика, продолжался почти до самого конца XIX в.

Первый сборник стихов «Гаммы» (1844) он издал в годы, не особенно благоприятные для поэзии, характеризующиеся заметным креном читательских интересов в сторону прозы, — хотя сборник и был отмечен весьма положительной рецензией журнала «Отечественные записки» (ав-

тор — П.Н. Кудрявцев). В.Г. Белинский упомянул книгу в обзоре литературы за 1844 г., осторожно заявив, что автор «обладает в некоторой степени... чистым элементом поэзии» (вторую книгу, изданную через год в Одессе, Белинский уже встретил резкой репликой). К числу важнейших публикаций Полонского следует отнести и сборник стихов кавказского периода его жизни «Сазандар» (Тифлис, 1849).

Немалую роль в творческих делах Полонского сыграл Тургенев, который выражал намерение выступить редактором его стихов (как он им стал в отношении Фета). Это не было реализовано, но Полонский не раз с доверием вверял ему на суд свои произведения. Тургенев помогал поэту материально, не раз оказывал и моральную поддержку, когда тот подвергался критике в печати.

Как пишет Д.Д. Благой, «Особенно часто Тургенев приходит ему на помощь в «моровую» для чистой лирики пору «жесткоголовых» шестидесятых годов.

В то время с новой, небывалой еще силой подымается гонение на поэзию. Слова Писарева о предпочтении стихам «белых полос» бумаги, которые дешевле обходятся редакциям и не поощряют «предосудительного тунеядства» поэтов, становятся девизом эпохи; в литературе властвуют стихи Некрасова, представлявшие современным эстетам «жеванным папье-маше с подливкой из острой водки»; под влиянием «бестиальной» травли его стихов журнальными фельетонами, в катакомбы частной жизни, устройства своего деревенского благополучия уходит «не желающий ничего слышать о литературе и отпускающий себе бороду до чресел» Фет»¹.

Когда Я.П. Полонского постигла катастрофа — умерли его жена Елена и маленький сын — Тургенев писал Фету из Парижа: «Бедный, бедный кузнецик-музыкант! Не могу выразить, каким нежным сочувствием и участием наполняется мое сердце, как только я вспомню о нем»².

Стихотворения Я.П. Полонского «Пришли и стали тени ночи...», «Качка в бурю», «Колокольчик», «Подойди ко мне, старушка...», «Сумасшедший», «Чайка», «Двойник», «Ф.И. Тютчеву», «Литературный враг» и др., его поэма «Кузнецик-музыкант» принадлежат к числу шедевров русской поэзии. Полонский-поэт отличается особым, именно ему присущим, психологизмом. Обычно, основывая текст на той или иной сюжетной зарисовке, он немедленно превращает этот эскиз сюжета как бы в точку опоры для не связанных прямо с сюжетом эмоционально-смысловых построений.

¹ Благой Д. Д. Из прошлого русской литературы. Тургенев — редактор Фета. С. 50.

² Фет А. А. Мои воспоминания. Т. I. С. 354.

Так, в стихотворении «Колокольчик» в воображении путника в унисон колокольчику тройки начинает звучать печальный голос любимой, когда-то им оставленной. В стихотворении «Качка в бурю» героя на борющемся со все более опасным штормом корабле «закачал», и перед ним во сне проносятся эпизоды детства (его качает в колыбели няня), а затем первой любви (он на качелях с любимой). Художественная деталь «качка» (качание, качели и пр.) проходит через стихотворение как своеобразный повтор-рефрен. Поэт не рисует какие-то развернутые картины прошлого, а всякий раз передает их суть единственным удивительно выразительным штрихом, по существу, превращаемым в художественный символ (рефрен у него также символизируется)¹. В искусстве создания символов Полонский выступил прямым предшественником К. Бальмонта, Ф. Сологуба и А. Блока. Вот эпизод первой любви из «Качки в бурю»:

Снится мне: я свеж и молод,
Я влюблен, мечты кипят...
От зари роскошный холод
Проникает в сад.

Скоро ночь — темнеют ели...
Слышу ласково-живой,
Тихий лепет: «На качели
Сядем, милый мой!»

Стан ее полувоздушный
Обвила моя рука,
И качается послушно
Зыбкая доска... (курсив наш. — Ю.М.)

Помимо вышеупомянутого повтора-рефрена здесь поэтом явно как символ введен образ «роскошного холода».

Песенно-романсное начало играет столь же значительную роль в лирике Я.П. Полонского, как и в творчестве его друзей А.А. Фета и А.А. Григорьева. Давно фольклоризовались и воспринимаются как «народные» песни или «цыганские» романсы его «Затворница» («В одной знакомой улице...»), «Песня цыганки» («Мой костер в тумане светит...») и другие тексты.

Особенности рифмовки Я.П. Полонского были для его времени личным новаторством. Его гипердактилическая рифма типа увязываем/подмазываем, сгустившимися/свалившимися, тинистой/порывистое, возлюбленную/погубленную («Цыганы», «В осеннюю темь» и др.) была тогда для поэзии экзотической редкостью (ее употребление позже возоб-

¹ См. об этом явлении: Минералова И.Г. Поэтика поисков и открытий. М., 1991; она же. Русская литература серебряного века: Поэтика символизма. М., 1999.

новили высоко ценившие Полонского символисты — например, В.Я. Брюсов).

Проза Полонского носит, особенно на ранних этапах, следы литературного ученичества у натуральной школы («Грузинские очерки»). В то же время романтической натуре Полонского явно тесно в рамках документальных жанров, и он привносит в свою раннюю прозу интонации, напоминающие Бестужева-Марлинского. Наконец, это еще и типичная проза поэта с присущим ей повышенным уровнем лирической рефлексии. Более поздние произведения — роман «Признания Сергея Чалыгина» (1867), повесть «Женитьба Атуева» (1869) и др. — образцы психологической прозы, тяготеющей к русскому реализму XIX в. Мемуаристика Полонского («Старина и мое детство», «Школьные годы», «Мои студенческие воспоминания», воспоминания о Тургеневе и др.) — еще одно направление в его прозе. Полонский и в мемуарах остается наблюдательным психологом, знающим человеческую душу и глубоко проникающим в скрытые пружины человеческого поведения.

На склоне лет Полонский одним из первых горячо поддержал Чехова, прозорливо усмотрев в его ранних произведениях отпечаток огромного литературного таланта.

Многообразное творчество Я.П. Полонского — одно из наиболее заметных явлений русской литературы XIX в. Не став вровень с классиками поэзии и прозы, он остался в литературе как уникальный лирик-психолог, как поэт, умевший предчувствовать грядущие веяния (например, глубже своих современников ощущавший роль и значение художественного символа). Наряду с песнями и романсами на стихи А.А. Фета, А.А. Григорьева и А.К. Толстого песни и романсы Полонского относятся к лучшим образцам данного музыкально-поэтического жанра.

АЛЕКСЕЙ КОНСТАНТИНОВИЧ ТОЛСТОЙ (1817 — 1875)

Граф Алексей Константинович Толстой — поэт, прозаик и драматург, троюродный брат Л.Н. Толстого и по матери внук графа А.К. Разумовского, после развода родителей воспитывался дядей, писателем Антоном Погорельским (А.А. Перовским), получил домашнее образование, служил по гражданской и военной части, был флигель-адъютантом Александра II, придворным церемониймейстером и егермейстером; выйдя в отставку, жил в своих имениях, увлекаясь охотой; обладал огромной физической силой, но рано заболел астмой и умер от последствий неправильного лечения.

Ранние образцы толстовской прозы — написанные по-французски повести «**Семья вурдалака**» и «**Встреча через триста лет**» (при жизни автора не публиковались). Первое опубликованное произведение — повесть «**Упырь**» (1841, псевдоним автора *Краснорогский* намекал на название родового имени Толстого Красный Рог Черниговской губернии). Несомненно влияние на эти тексты мистической фантастики дяди писателя А.А. Перовского (Антония Погорельского). В то же время эта «мистическая» черта окажется органичной для стиля самого Толстого (она проявится впоследствии, например, в романе «**Князь Серебряный**» в линии мельника-колдуна). В 1840-е годы А.К. Толстой под влиянием приемов натуральной школы пробовал свои силы и в жанре физиологического очерка (интересно, что его «охотничьи» очерки предварили публикацию первых произведений И.С. Тургенева из цикла «Записки охотника»).

Лирика Толстого-поэта удивительно ярка, «многоцветна». Лучшие ее образцы свидетельствуют, что автор обладал мощным, хотя и художественно неровным талантом. А.К. Толстой, как правило, отличный поэт родной природы, родство и слиянность с которой для его лирического героя глубоко органичны, с жизнью которой он постоянно соотносит свою человеческую жизнь («**Бор сосновый в стране одинокой стоит...**», «**Дождя отшумевшего капли...**», «**Острою секирой рапена береза...**», «**Звонче жаворонка пенье...**», «**На тяге**» и др.). Многое из любовной лирики Толстого принадлежит к числу вершинных достижений русской поэзии («**Средь шумного бала, случайно...**», «**С ружьем за плечами, один, при луне...**», «**Не ветер, вея с высоты...**», «**Осень... Обсыпается весь наш бедный сад...**», «**Слеза дрожит в твоем ревнивном взоре...**», «**То было раннею весной...**» и др.). В поэзии любви его лирический герой предстает как благородный рыцарь, берущий на себя житейские тяготы, богатырски несокрушимый защитник любимой женщины («**Слушая повесть твою, полюбил я тебя, моя радость!**»). Этот сильный и жизне-радостный человек наполнил русскую поэзию светлыми оптимистическими интонациями:

Коль любить, так без рассудку,
Коль грозить, так не на шутку,
Коль ругнуть, так сгоряча,
Коль рубить, так уж сплеча!

Коли спорить, так уж смело,
Коль карать, так уж за дело,
Коль простить, так всей душой,
Коли пир, так пир горой!

Временами портит лирические стихи А.К. Толстого, особенно ранние, излишнее самоупоение, а также некоторая риторичность и наигранность — например, образ похваляющегося «силушкой» «удалого добро-

го молодца» иногда обретает характер позы. Нечуждо Толстому и пристрастие к романтическим «красивостям».

Единственный прижизненный сборник стихов А.К. Толстого «Стихотворения» (1857) вышел в период, весьма благотворный для русской поэзии, — вышел на фоне таких блестящих изданий, как первая книга Ф.И. Тютчева, третья книга А.А. Фета, вторая книга Н.А. Некрасова и др. К этому времени автор был уже известен как поэт по публикациям в «Русском вестнике» и «Современнике». Кроме того, в литературных кругах было небезызвестно участие Толстого в создании авторского образа Козьмы Пруtkова (совместно с братьями Жемчужниковыми). «Козьма Пруtkов» печатал свои сатирико-юмористические произведения с начала 1850-х годов; кроме того, в 1851 г. была поставлена его комедия-пародия «Фантазия».

С 1857 г. Толстой на несколько лет стал постоянным автором славянофильского журнала «Русская беседа» и другом его неофициального редактора И.С. Аксакова. У них было немало точек соприкосновения.

Мечты самого Толстого о единении славянских народов воплотились, например, в знаменитом стихотворении «Колокольчики», первые три строфы которого были положены на музыку композитором П.П. Булаховым и стали песней, впоследствии фольклоризовавшейся, приобретшей характер «народной». Это написанное в 40-е годы XIX в. стихотворение, несущее сложный комплекс культурно-исторических, философских и политических идей. Оно начинается с известных всем слов «Колокольчики мои, Цветики степные!». В песне осталась только сцена с безудержно несущимся всадником (до слов: «Конь несет меня лихой, — А куда? не знаю!»). Однако у Толстого это лишь «прелюдия» к главному. Главное говорится в «отброшенной» песней части. Там автором сделан глобальный смысловой поворот с акцентом на том, что воспеваемый конь — славянский, «дикий, непокорный»:

Есть нам, конь, с тобой простор!
Мир забывши тесный,
Мы летим во весь опор
К цели неизвестной.
Чем окончится наш бег?
Радостью ль? кручиной?
Знать не может человек —
Знает Бог единый!..

В центре произведения А.К. Толстого, оказывается, размышления об исторической миссии России, которые в одинаковой мере волновали на протяжении XIX столетия таких разных людей, как Гоголь, отец и сыновья Аксаковы, М.П. Погодин, Ф.М. Достоевский и еще многие другие незаурядные умы. У Толстого с его независимым складом мышления, с его самостоятельным характером была собственная точка зрения на сей счет,

и его «славянский конь» имел разве лишь некоторое внешнее сходство, например, с гоголевской «птицей-тройкой». Излагаемая далее в стихотворении авторская мечта о «светлом посланье» в Россию от западных славян и о грядущем всеславянском братстве (при объединительной и руководящей роли России) отнюдь не копирует расхожих тезисов панславизма. Несомненный же утопизм мечты А.К.Толстого вовсе не делает эту прекрасную мечту менее художественно-яркой либо менее симпатичной сердцу всякого мыслящего русского человека любого времени:

Громче звон колоколов,
Гусли раздаются,
Гости сели вокруг столов,
Мед и брага льются,
Шум летит на дальний юг
К турке и к венгерцу —
И ковшей славянских стук
Немцам не по сердцу!

Даже по таким скупым цитатам можно почувствовать, насколько глубока и насыщена нюансами мысль А.К. Толстого в этом произведении. Однако весьма характерно, в высшей степени показательны, что его идеи, органичные для философско-публицистического стихотворения, оказались слишком весомыми, чтобы суметь вписаться в хрупкую песенную конструкцию. Видимо, песня не выдерживает такой многоаспектной смысловой нагрузки. Песня выбрала из многих планов произведения лишь один — мотив несущегося через степь, усеянную колокольчиками, лихого коня. Этнокультурная символика отсутствует; конь как конь, всадник как всадник. Не случайно граница, обозначившая конец песни, прошла как раз выше того места, где начинается второй план стихотворения. Народное сознание ясно ощутило, что упоминание автором «славянского» (а не иного — арабского, кавказского, кубанского и пр.) коня не случайно; ощутило, что автора волнует не конская порода, а нечто иное. Потому «конь лихой» (то есть устойчивый атрибут фольклорной песенной стилистики) остался, а вот «славянский конь» (то есть конь «философский», образ со сложной символической направленностью) оказался вне одномерного пространства, воплотившегося в песню. Песня по стилистической природе своей вообще «любит» быть одномерной, одноплановой¹.

От славянофилов Толстого отделяла его влюбленность в западноевропейскую культуру, уживавшаяся в нем с горячим национальным патриотизмом. Дело в том, что Толстой считал русскую культуру естественной частью культуры Европы. Русскую историю он воспринял в юности

¹ См. подробнее: *Минералов Ю.И.* Так говорила держава (XX век и русская песня). М., 1995.

через призму трудов Н.М. Карамзина и его сторонников, и не раз повторял на разные лады, что наше природное единство с Западом нарушено и искажено последствиями монголо-татарского нашествия. В его балладе «Змей Тугарин» Тугарин, «ослабивши пасть», предсказывает русским богатырям и князю Владимиру:

«Обычай вы наш переймете,
На честь вы поруху научитесь класть,
И вот, наглотавшись татарщины всласть,
Вы Русью ее назовете!»

Далее Змей Тугарин пророчествует:

«И с честной поссоритесь вы стариной,
И, предкам великим на сором,
Не слушая голоса крови родной,
Вы скажете: "Станем к варягам спиной,
Лицом повернемся к обдорам!"»

Как бы продолжая тему «татарщины», по ошибке принимаемой многими за нечто национально-русское, в одном из писем Толстой говорит, что «глубоко симпатичные» ему поэты Константин Аксаков и Алексей Хомяков, желая продемонстрировать свое славянофильство, «гуляли на Москве в кучерских кафтанах с косым (татарским) воротом»¹. Духовное одиночество, почти неизбежное следствие такой особой позиции, не страшило привыкшего ощущать себя несокрушимым силачом А.К. Толстого. В этом плане характерно следующее стихотворение:

Двух станов не боец, но только гость случайный,
За правду я бы рад поднять мой добрый меч,
Но спор с обоими досель мой жребий тайный,
И к клятве ни один не мог меня привлечь;
Союза полного не будет между нами —
Не купленный никем, под чье б ни стал я знамя,
Пристрастной ревности друзей не в силах снести,
Я знамени врага отстаивал бы честь!

Чувство внутренней независимости, в реальной жизни весьма характерное для личности прямодушного А.К. Толстого, переполняет это произведение (с его заключительным двустушием можно сопоставить сходную идею, содержащуюся в стихотворении Я.П. Полонского «Литературный враг»). В другом стихотворении Толстой прямо заявляет о своем намерении идти «против течения», чтобы таким образом возбудить «течение встречное» и стать «волн победителем» («Против течения», 1867). Не ощущая себя своим в кругу славянофилов, Толстой одновременно с презрением относился к представителям космополитического «нигилизма», но также и к преследовавшей тех и других российской по-

¹ См.: Толстой А.К. О литературе и искусстве. М., 1986. С. 168.

лицейской бюрократии. Об этом напоминают иронические стихи и поэмы Толстого «История государства Российского от Гостомысла до Тимашева» (1868), «Поток-богатырь» (1871), «Порой веселой мая...» (1871), «Послание к М.Н. Лонгинову о дарвинизме» (1872), «Сон Попова» (1873) и др.

Древнерусский богатырь Поток пробудился от многовекового сна в современном Толстому Петербурге. Тут он стал свидетелем потрясшего его суда присяжных, на коем к восторгу досужей публики был полностью оправдан преступник, который «отца отравил, Пару теток убил, Взял подлогом чужое имя» Да двух братьев и трех дочерей задушил». Потом происходит его диалог с неким «патриотом»:

И, увидя Потока, к нему свысока
Патриот обратился сурово:
«Говори, уважаешь ли ты мужика?»
Но Поток вопрошает: «Какого?»
«Мужика вообще, что смиреньем велик!»
Но Поток говорит: «Есть мужик и мужик:
Если он не пропьет урожаю,
Я тогда мужика уважаю!»

Наконец, Поток забредает в дом, где стриженные «красавицы»-нигилистки «в сюртуках и в очках» совершают «Пресловутое *общее* дело: Потрошат чье-то мертвое тело» (практикуются в анатомии).

Ужаснулся Поток, от красавиц бежит,
А они восклицают ехидно:
«Ах, какой он пошляк! ах, как он *неразвит!*
Современности вовсе не видно!»
Но Поток говорит, очутясь на дворе:
«То ж бывало у нас и на Лысой Горе,
Только ведьмы, хоть голы и босы,
Но, по крайности, есть у них косы!»

Необыкновенное остроумие сочетается у А.К. Толстого с силой и самостоятельностью мысли. Это объективно возвышало его над нередко обретавшей характер простого грубого зубоскальства сатирой и юмористикой В. Курочкина, Д. Минаева и других авторов из демократических кругов. Кроме того, Толстой-поэт обладал слогом, ярко выраженным индивидуальным стилем крупного художника. Кроме стихотворений об этом свидетельствуют поэмы Толстого («Грешница», «Иоанн Дамаскин», «Алхимик» и др.)¹.

Несомненна заметная роль А.К. Толстого в реформировании русской рифмы — несмотря на упреки некоторых современников в свой адрес, он

¹ Стихотворные произведения А.К. Толстого подробно и объективно рассматриваются в кн.: *Илюшин А.А. Стихотворения и поэмы А.К. Толстого*. М., 1999.

принципиально и сознательно употреблял ставшие через несколько десятков лет широко распространенными «приблизительные рифмы», заявляя: *«Гласные в конце рифмы, если ударение на них не падает, по-моему мнению, совершенно безразличны и значения не имеют. В счет идут и образуют рифму только согласные. По-моему, безмолвно и волны рифмуют куда лучше, чем шалость и младость, чем грузно и дружно, где гласные в точности соблюдены»*¹.

Парафразисы и реминисценции весьма характерны для творчества А.К. Толстого. В этом он похож на Г.Р. Державина, А.С. Пушкина, Ф.И. Тютчева и других крупнейших поэтов. Например, одно из его стихотворений творчески преломляет интонации пушкинского «На холмах Грузии лежит ночная мгла...»:

На нивы желтые нисходит тишина;
В остывшем воздухе от меркнувших селений,
Дрожа, несется звон. Душа моя полна
Разлукою с тобой и горьких сожалений.

Ритмика четных строк в толстовском стихотворении отличается от ритмики пушкинских строк, лирический «повод» к его написанию иной, чем у предшественника, и мысль проводится другая. Иначе говоря, реминисценции из Пушкина преломлены оригинально-творчески. Толстому хочется спроецировать переживания своего лирического героя на пушкинский текст, обозначить духовную взаимосвязь с ним. Подобные приемы впоследствии, в серебряный век стали широко распространенными в поэзии (В. Брюсов, А. Блок, Н. Гумилев, Г. Иванов и др.), но при жизни А.К. Толстого они не всегда встречали понимание читателей, вызывая иногда упреки в подражательности. Между тем, на основе парафрастических приемов Толстой вслед за Пушкиным создал, например, свой глубоко оригинальный вариант знаменитого «бродячего» сюжета — драматическую поэму «Дон Жуан» (опубл. 1862).

Толстовская вариация сюжета о Дон Жуане включает ряд совершенно новых моментов. Так, его Дон Жуан — призванный к «благостным делам» «избранник Творца», и сатана в «Прологе» именно поэтому клянется сделать его «похожим на себя». Однако став грешником и погубив в конце концов донну Анну (она кончает с собой), Дон Жуан не проваливается в ад со статуей убитого им командора: статуя сообщает, что ему дарована возможность покаяния, и «исчезает», а Дон Жуан в «Эпилоге» через много лет умирает монахом, *праведником*, которого оплакивает братия его монастыря и все люди в округе (в советских изданиях «Эпилог», к сожалению, обычно отсутствует).

¹ Толстой А.К. О литературе и искусстве. М., 1986. С. 90.

Отличная творческая стилизация старинного итальянского текста в поэме «Дракон», помогающая автору передать дух эпохи, также наглядно демонстрирует плодотворность парафрастических приемов Толстого.

Исторические баллады А.К. Толстого («Василий Шибанов», «Князь Михайло Репнин», «Старицкий воевода», «Роман Галицкий» и др.) обрисовывают мужественные натуры, выразительные характеры, всегда привлекавшие его в людях. Толстой любил и изучал историю России, считал себя ее знатоком, да в известном смысле и был им. В своих произведениях он порою отходит от фактической реальности, от того, что мог узнать из летописей, трудов историков и т. п., — но делает это во имя цельности и художественной силы образа. Русская старина, шедевры национальной культуры находили в его лице не только глубокого ценителя, но и решительного защитника. Так, в 1860 г. А.К. Толстой пишет близко знавшему его царю Александру II:

«Профессор Костомаров, вернувшись из поездки с научными целями в Новгород и Псков, навестил меня и рассказал, что в Новгороде затевается неразумная и противоречащая данным археологии реставрация древней каменной стены, которую она испортит. Кроме того, когда великий князь Михаил высказал намерение построить в Новгороде церковь в честь своего святого, там, вместо того, чтобы просто исполнить это его желание, уже снесли древнюю церковь св. Михаила, относившуюся к XIV в. Церковь св. Лазаря, относившуюся к тому же времени и нуждавшуюся только в обычном ремонте, точно так же снесли. Во Пскове в настоящее время разрушают древнюю стену, чтобы заменить ее новой в псевдостаринном вкусе. В Изборске древнюю стену всячески стараются изуродовать ненужными пристройками. Древнейшая в России Староладожская церковь, относящаяся к XI в. (!!!), была несколько лет тому назад изувечена усилиями настоятеля, распорядившегося отбить молотком фрески времен Ярослава, сына святого Владимира, чтобы заменить их росписью, соответствующей его вкусу».

Пользуясь личной близостью к царю, Толстой буквально бьет тревогу:

«На моих глазах. Ваше величество, лет шесть тому назад в Москве снесли древнюю колокольню Страстного монастыря, и она рухнула на мостовую, как поваленное дерево, так что не отломился ни один кирпич, настолько прочна была кладка, а на ее месте соорудили новую псевдорусскую колокольню. Той же участи подверглась церковь Николы Явленного на Арбате, относившаяся ко времени царствования Ивана Васильевича Грозного и построенная так прочно, что и с помощью железных ломов еле удавалось отделить кирпичи один от другого.

Наконец, на этих днях я просто не узнал в Москве прелестную маленькую церковь Трифона Напрудного, с которой связано одно из преда-

ний об охоте Ивана Васильевича Грозного. Ее облепили отвратительными пристройками, заново отделали внутри и поручили какому-то богомазу переписать наружную фреску, изображающую святого Трифона на коне и с соколом в руке.

Простите мне, Ваше величество, если по этому случаю я назову еще три здания в Москве, за которые всегда дрожу, когда еду туда. Это прежде всего на Дмитровке прелестная церковка Спаса в Паутинках, названная так, вероятно, благодаря изысканной тонкости орнаментовки, далее — церковь Грузинской божьей матери и, в-третьих, — Крутицкие ворота, своеобразное сооружение всё в изразцах. Последние два памятника более или менее невредимы, но к первому уже успели пристроить ворота в современном духе, режущие глаз по своей нелепости — настолько они противоречат целому. Когда спрашиваешь у настоятелей, по каким основаниям производятся все эти разрушения и наносятся все эти увечья, они с гордостью отвечают, что возможность сделать все эти прелести им дали *доброхотные датели*, и с презрением прибавляют: «*О прежней нечего жалеть, она была старая!*» И все это бессмысленное и непоправимое варварство творится по всей России на глазах и с благословения губернаторов и высшего духовенства. Именно духовенство — отъявленный враг старины, и оно присвоило себе право разрушать то, что ему надлежит охранять, и насколько оно упорно в своем консерватизме и косно по части идей, настолько оно усердствует по части истребления памятников.

Что пощадили татары и огонь, оно берется уничтожить. Уже не *раскольников* ли признать более просвещенными, чем митрополита Филарета?»¹.

Резкость тона и несдержанный гнев горячего и прямодушного Толстого по адресу современного ему высшего духовенства объясняются остротой ситуации. Действительно, в наше время люди хорошо помнят о систематическом уничтожении культовых сооружений и памятников архитектуры в советский период истории, но не всегда знают, что такое уничтожение полным ходом шло и ранее — в данном случае, в XIX в. (в XVIII в. оно было особенно характерно для правления Екатерины II).

Приведенное письмо А.К. Толстого напоминает о важном месте, занимаемом эпистолярными материалами в его творческом наследии. В письме А.К. Толстой выступает и как литературный критик, и как художник. Некоторые из его писем включают замечательно остроумные и неотразимо бьющие в цель литературные пародии (на Шекспира — в письме И.С. Аксакову от 31 декабря 1858 г., на присмы современных французских и русских романистов, на статьи критиков-демократов — в письмах С.А. Толстой от 29 июня 1864 г. и Б. М. Маркевичу от 14 мая 1871 г. и др.).

¹ Толстой А. К. О литературе и искусстве. М., 1986. С. 94—96.

Занятия русской историей преломились не только в балладах А.К. Толстого, но также в его прозе и драматургии. Итогом их стали знаменитый исторический роман из эпохи Ивана Грозного «**Князь Серебряный**» (опубл. 1862), стихотворная драматургическая трилогия — трагедии «**Смерть Иоанна Грозного**» (1866), «**Царь Федор Иоаннович**» (1868), «**Царь Борис**» (1870), а также неоконченная драма «**Посадник**» (1870 — 1871), повествующая о событиях из истории древнего Новгорода.

Образ Ивана Грозного, проходящий через всю трилогию образ Бориса Годунова, образ Лжедмитрия (которого Толстой не считал Григорием Отрепьевым, полагая, что это была какая-то иная, не установленная историками личность), образ сына Грозного царя Федора принадлежат к числу сильнейших творений русской драматургии. В отличие от романа «**Князь Серебряный**», в котором Толстой дал художественно-стилевое преломление своим романтическим наклонностям, его пьесы неожиданно реалистичны, отличаются проникновенным психологизмом и глубоким пониманием логики действий исторических деятелей, самого хода истории.

А.К. Толстой был писателем большого природного таланта, шедшим в литературе своей особой дорогой, чрезвычайно самостоятельным и стилистически своеобразным. Лучшие его произведения входят в золотой фонд поэзии, прозы и драматургии. Сильная и благородная личность А.К. Толстого, воплощавшего в себе лучшие качества русского человека, — как бы реальное жизненное продолжение тех принципов и идеалов, которые он воспел в своем художественном творчестве.

АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ ОСТРОВСКИЙ **(1823 — 1886)**

Александр Николаевич Островский — драматург, уроженец Москвы, сын адвоката и внук православного священника, учился на юридическом факультете Московского университета (не закончил), служил в московских судах, затем стал профессиональным театральным деятелем и писателем-драматургом.

В сравнении с рассматривавшимися выше пьесами И.С. Тургенева и А.К. Толстого, представляющими собой прежде всего произведения литературы, драматургия Островского имеет иную природу. Она рассчитана не столько на чтение, сколько на сценическое воплощение, и должна изучаться, прежде всего, в рамках истории *театра*. Однако и история литературы не может недооценивать творчество крупнейшего русского драматурга второй трети XIX в.

Среди юношеских опытов Островского есть очерки и стихи. Сделавшая его известным комедия «Несостоятельный должник», переименованная в «**Банкрут**» (а впоследствии переименованная в «**Свои люди — сочтемся!**»), была опубликована в журнале «Москвитянин» (1850), хотя к постановке на сцене ее тогда не разрешили. Ложное банкротство, которое объявляет в этой пьесе купец Большов, — коллизия, основанная на фактах реальной жизни (волна банкротств, прокатившаяся по деловым кругам накануне написания комедии). Однако близкая к анекдоту сюжетная основа комедии ни в коей мере не исчерпывает ее содержания. Сюжет претерпевает почти трагический поворот: ложный банкрот оказался покинутым в долговой тюрьме своим зятем Подхалюзиным и собственной дочерью Липочкой, отказывающимися его выкупать. Шекспировские аллюзии (судьба короля Лира) были поняты многими современниками¹.

После литературного успеха «Банкрута» в творчестве Островского в 1850-е годы наступил интереснейший «славянофильский» период, принесший замечательную комедию «**Не в свои сани не садись**» (1853) — первую его пьесу, немедленно и с огромным успехом поставленную на сцене, — а также драму «**Не так живи, как хочется**» (1855) и одну из лучших пьес драматурга «**Бедность не порок**» (1854). Порок (образы Вихорева, Коршунова) неизменно побеждается в них высокой нравственностью, опирающейся на православно-христианские истины и народно-патриархальные устои (образы Бородинки, Русакова, Маломальского). Прекрасно написанный литературный характер — Любим Торцов из «Бедность не порок», сумевший привести к раскаянию своего брата Гордея и соединить влюбленных — приказчика Митю и Любовь Гордеевну (моментальное духовное возрождение Гордея Торцова много раз называли «неправдоподобным», однако автор явно и не стремился к правдоподобию в наивно-реалистическом смысле — изображая *христианское* раскаяние, которое как раз способно сразу сделать грешника «другим человеком»). Действие «Бедность не порок» разворачивается на святки, действие «Не так живи, как хочется» — на масленицу, и ликующее веселье, праздничная атмосфера интонирует обе пьесы (впрочем, в «Не так живи, как хочется» присутствует и мотив дьявольского соблазна, в который вовлекает было Петра скоморох Еремка).

Несколько особняком стоит в конце 1850 — начале 1860-х годов так называемая «бальзаминовская» трилогия, посвященная коллизиям из быта провинции: «**Праздничный сон — до обеда**» (1857), «**Свои собаки**

¹ Можно усмотреть в пьесе и аллюзии «Горя от ума» Грибоедова — приказчик Подхалюзин ухаживает за хозяйской дочерью подобно тому, как Молчалин ухаживает за Софьей (впрочем, в отличие от Фамусова, Большов, на беду свою, решил в конце концов выдать дочь за него как верного себе человека).

грызутся — чужие не приставай» (1861) и «За чем пойдешь, то и найдешь», более известная как «Женитьба Бальзамина» (1861).

Сближение А.Н. Островского с лагерем авторов некрасовского «Современника» ознаменовалось незамедлительным резким обострением в его творчестве социально-обличительных мотивов. Сюда следует отнести прежде всего комедию «Доходное место» (1857), драмы «Воспитанница» (1859) и «Гроза» (1859). Сложная коллизия «Грозы», в центре которой супружеская измена героини, происшедшая в отличающейся крайней строгостью моральных правил патриархальной купеческой семье, руководимой деспотичной свекровью, была односторонне воспринята в духе «эмансипаторских» тезисов «демократической» публицистики того времени. Самоубийство главной героини (с точки зрения православия, само по себе являющееся страшным грехом) истолковывалось как акт «благородной гордости», «протест» и своего рода духовная победа над «косными» «домостроевскими» морально-общественными (как подразумевалось, и религиозными христианскими) нормами. Когда высокоталантливый критик-демократ Н.А. Добролюбов в одноименной статье объявил главную героиню «Лучом света в темном царстве», эта его метафора быстро превратилась в шаблон, по которому и столетие спустя данная пьеса Островского истолковывалась в российской средней школе. При этом упускалась, да и сегодня нередко упускается не менее важная составляющая проблематики «Грозы»: «вечная» для литературы тема столкновения любви и долга. Между тем, в значительной мере именно благодаря присутствию в произведении этой темы пьеса поныне сохраняет свою драматургическую живость (впрочем, за пределами России она всегда ставилась театрами мало)¹.

Купеческая среда, которую в период слафинофильских увлечений драматург изображал как одну из наиболее нравственно стабильных и духовно чистых составляющих российского общественного организма, была подана в «Грозе» как ужасное «темное царство», подавляющее и гнетущее молодежь, основанное на бессмысленной тирании старших, злобное и невежественное. Катерина ощущает себя настолько затравленной, что она неоднократно говорит на протяжении пьесы о самоубийстве как единственном для себя выходе. С другой стороны, эта драма Островского, вышедшая примерно на два года ранее «Отцов и детей» И.С. Тургенева, побуждает констатировать: тема «отцов и детей» в ее остром социальном развороте как бы висела в литературной атмосфере того време-

¹ Через полтора десятилетия после написания Островским «Грозы» Л.Н. Толстой создаст роман «Анна Каренина», где, подобно великому драматургу, изобразит трагический финал забвения женщиной семейного долга во имя страсти (он усугубит тяжесть ситуации: Катерина хотя бы бездетна, Анна же уходит от ребенка).

ни. Изображенная в «Грозе» молодежь из купеческих кругов (Катерина и Борис, Варвара и Кудряш) понимает и принимает жизненные ценности, вообще житейскую правду старшего поколения не в большей мере, чем Евгений Базаров и Аркадий Кирсанов.

Главная героиня, Катерина Кабанова, была выписана драматургом с огромной к ней симпатией. Это образ поэтичной, сентиментальной и глубоко религиозной молодой женщины, выданной замуж не по любви. Муж добр, но робок и находится в подчинении у властной матери-вдовы Марфы Кабановой (Кабанихи). Показательно, впрочем, что влюбляется Катерина по воле автора не в какого-либо внутренне сильного человека, «настоящего мужчину» (что было бы психологически естественно), а в купеческого сына Бориса, во многих отношениях похожего на ее мужа как одна капля воды на другую (Борис робок и в полном подчинении у своего властного дяди Дикого — впрочем, он заметно умнее Тихона Кабанова и не лишен образованности).

В начале 1860-х годов А. Н. Островский создал своеобразную драматическую трилогию о Смутном времени, составленную стихотворными «хрониками» **«Козьма Захарьич Минин, Сухорук»** (1862), **«Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский»** (1867) и **«Тушино»** (1867). Об этом времени в XVIII в. написал А. П. Сумароков («Дмитрий Самозванец»), а в первой половине XIX в. А. С. Пушкин («Борис Годунов»), вызвавший у современников много подражаний и в прозе, и в стихах, и в драматургии. Центральное произведение трагедии Островского («Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский») посвящено периоду, хронологически незадолго до которого заканчивается сюжет пушкинского «Бориса Годунова». Островский как бы подчеркнул их связь, избрав для своего произведения стихотворную форму, — притом белый пятистопный ямб, как в «Борисе Годунове». К сожалению, великий драматург не проявил себя как мастер стиха. Взяв «исторический» крен в творчестве, Островский написал также комедию **«Воевода»** (1865) и сценически весьма яркую психологическую драму **«Василиса Мелентьева»** (1868), а еще через несколько лет комедию **«Комик XVII столетия»**¹.

На стезю социально-обличительной драматургии Островский прочно вернулся уже в 1860-е годы, создавая одну за другой по сей день сохраняющиеся в репертуаре театров комедии **«На всякого мудреца довольно простоты»** (1868), **«Горячее сердце»** (1869), **«Бешеные деньги»** (1870), **«Лес»** (1871), **«Волки и овцы»** (1875) и др. Давно замечено, что положительные герои есть только в одной из перечисленных пьес — в «Лесе» (Аксюша и актер Геннадий Несчастливцев) — то есть это произ-

¹ «Василиса Мелентьева» написана в соавторстве с С. А. Геденовым.

ведения резко сатирические. В них Островский выступил как новатор, опробовав в крупных драматургических формах некоторые условные приемы водевильной драматургии, за что критиковался не понявшими сути его усилий рецензентами. Пробовал он возобновить и творчество в духе своих комедий, печатавшихся в 1850-е годы славянофильским «Москвитянином». Это, например, пьесы «**Не все коту масленица**» (1871), «**Правда — хорошо, а счастье лучше**» (1876) и др. Однако «народные» мотивы приобрели здесь внешне-орнаментальный, несколько искусственный характер.

Кроме «Леса» некоторые другие лучшие произведения Островского преломляют тему трудных судеб людей театра. Таковы его поздние драмы «**Таланты и поклонники**» (1882) и «**Без вины виноватые**» (1884), в центре каждой из которых образ талантливой актрисы, которая вынуждена в какой-то момент жизни переступить через нечто личное, человеческое (в первой пьесе Негина рвет с любимым женихом Мелузовым, во второй Отрадина-Кручинина отдает ребенка на воспитание Галчихе). Многие из проблем, поставленных в этих пьесах, к сожалению, мало зависят от того или иного конкретного общественного устройства, хотя зрителем XIX в. могли казаться злободневными. Но, с другой стороны, извечный их характер помогает самим сюжетам пьес оставаться живыми и актуальными по сей день.

Последнее можно отнести и к драме «**Бесприданница**» (1878) — одной из бесспорных вершин творчества А.Н. Островского. Может быть, это лучшее его произведение. Лариса — красивая девушка, за которой однако нет приданого (то есть жениться на ней, с точки зрения людей определенной психологии, было экономически «невыгодно», да и по понятиям того времени, попросту «не престижно» — кстати, такой же бесприданницей будет сделана Отрадина в «Без вины виноватых»). В то же время Лариса явно не из тех, кто решал эту проблему, уходя в монастырь. В итоге она вызывает у мужчин, увивающихся вокруг нее и соперничающих, чисто плотский и циничный интерес. Впрочем, небогатого и не блестящего умом Карандышева, готового на ней жениться и считающегося ее женихом, она сама откровенно презирает. Зато примитивно бьющего на эффекты Паратова с его «широкими жестами» Лариса по-девичьи наивно долгое время восторженно полагает «идеалом мужчины» и свято ему верит. Когда же он грубо обманул ее, она теряет почву под ногами. Отправляясь на заведомо скандальную прогулку на катерах с Паратовым, Лариса говорит дома на прощание: «Или тебе радоваться, мама, или ищи меня в Волге». Утопиться Ларисе, правда, не довелось — ее, успевшую запоздало разочароваться в «идеале мужчины», застрелил окончательно

отвергнутый ею жених, жалкий Карандышев, чтобы она «не досталась никому».

Как резкое переключение со злободневной «современной» проблематики выглядит написание А.Н. Островским пьесы-сказки «Снегурочка» (1873) — задуманной как феерия, но исполненной высокого символизма (перу Островского принадлежит также пьеса-сказка «Иван-царевич»). Тяга к символам вообще характерна для стиля Островского. Даже названия его произведений либо напоминают пословицы («Не так живи, как хочется», «Правда — хорошо, а счастье лучше» и др.), либо похожи на многозначительные символы («Гроза», «Лес», «Волки и овцы» и др.). В «Снегурочке» изображено условно-сказочное царство берендеев — своеобразная фантазия на темы славянской мифологии. Сюжет народной сказки претерпел под пером мастера сложный поворот. Обреченная растаять с приходом лета Снегурочка успела узнать любовь, и ее гибель оказывается своего рода «оптимистической трагедией».

«Снегурочка» свидетельствует, конечно, не столько о глубоком фактическом знании автором славянской мифологии, старинной обрядности и фольклора, сколько об интуитивном проникновенном понимании их духа. Островский создал великолепный художественный образ славянской сказочной старины, вскоре вдохновивший Н.А. Римского-Корсакова на его знаменитую оперу и позже неоднократно дававший толчок художественной фантазии других авторов (например, балет «Весна священная» И.Ф. Стравинского). В «Снегурочке», как и многих других пьесах («Бедность не порок», «Гроза», «Бесприданница» и др.), на сцене звучат песни — подлинные народные или написанные в «народном духе».

Огромное значение А.Н. Островский придавал речевому колориту, проявляя себя сторонником того, что Достоевский именовал писанием «эссенциями». Его персонажи обычно говорят, в обилии рассыпая словечки и обороты, призванные изображать язык определенной социальной среды, а также характеризовать личный культурно-образовательный уровень данного конкретного персонажа, особенности его психологии и сферу жизненных интересов. Так, «прославился» в этом плане язык претенциозной и невежественной героини «Банкрута» Липочки, которая, например, упрекает мать: «Зачем вы отказали жениху? Чем не бесподобная партия? Чем не капидон?». Мантилью она именует «мантилей», пропорцию «припорцией» и т.д. и т.п. Подхалюзин, за которого она выходит замуж, ей под стать. Когда она, жеманясь, спрашивает его: «Для чего вы, Лазарь Елизарыч, по-французски не говорите?», тот отвечает без обиняков: «А для того, что нам не для чего». В других комедиях юродивого называют «уродливым», следствие «средствием», кадрили «кадрелью» и т. п.

Островский обладал умением писать при необходимости в самой разной условной манере, используя, например, технику водевиля, приемы гротеска и шаржа, приемы символизации и фантастики. Однако в целом творчество А.Н. Островского — прежде всего, непрерывный праздник реалистической драматургии, которая под его пером раскрыла свои возможности поразительно широко и многосторонне.

А.Н. Островский — крупнейший русский драматург XIX в., давший национальному театру первоклассный репертуар, а русской литературе классические произведения, которые сохраняют свое огромное художественное значение и для нашей современности. Литературное мастерство Островского-стилиста остается образцовым и непревзойденным, а созданная им драматургическая традиция продолжает успешно развиваться.

Необходимо отметить драматургическое творчество А.В. Сухова-Кобылина — современника, но не ученика и не подражателя Островского, обладавшего ярким самостоятельным талантом и стоявшего в литературе особняком.

Александр Васильевич Сухово-Кобылин (1817 — 1903) из родовитых дворян, учился на физико-математическом отделении Московского университета, затем изучал философию Гегеля в университетах Германии, долго находился под следствием по ложному обвинению в убийстве своей гражданской жены и впоследствии жил замкнуто, тщательно избегая контактов с литературными кругами.

Перу А.В. Сухова-Кобылина принадлежат три широко известных пьесы: комедия «Свадьба Кречинского» (1854), драма «Дело» (1861) и «комедия-шутка» «Смерть Тарелкина» (1869). Автор рассматривал их как трилогию, объединив под названием «**Картины прошедшего**». Однако в сценической практике они ставятся отдельно друг от друга (в репертуаре современного нам театра особенно широко распространены постановки «Свадьбы Кречинского»). Пьесы носят остро сатирический характер, изображая бюрократическую судебно-полицейскую машину, сметающую порядочных, но простодушных людей, не трогая откровенных негодяев. Когда на сцене в конце концов остаются одни негодяи, они начинают бороться друг с другом.

Сухово-Кобылин проявил себя не только в драматургии. Он увлекался философией и перевел ряд трудов Гегеля.

* А.В. Сухово-Кобылин — один из наиболее заметных русских драматургов XIX в. Написано им немного, но его трилогия относится к лучшим произведениям национальной драматургии.

АЛЕКСЕЙ ФЕОФИЛАКТОВИЧ ПИСЕМСКИЙ

(1821 — 1881)

Алексей Феофилактович Писемский — прозаик и драматург, родился в дворянской семье в Костромской губернии, закончил математическое отделение Московского университета, служил в Костроме, после отставки сделался профессиональным писателем и с 1854 г. поселился в Петербурге, где несколько лет редактировал журнал «Библиотека для чтения», затем был соредактором журнала «Русский вестник» (совместно с М.Н. Катковым).

Начало литературного творчества Писемского типично для писателей, чья юность пала на 1840-е годы: его первые произведения носят следы влияния творчества Н.В. Гоголя. Таковы повесть «Тюфяк» (1850) и роман «Богатый жених» (1852) — это относится и к повести «Виновата ли она?», завершенной в 1846 г., но опубликованной под другим названием («Боярщина») и в сильно переработанном виде лишь в 1858 г. Столь же типично, что молодой автор увлеченно пишет и с 1852 г. публикует в журналах очерки «Питерщик», «Плотницкая артель», «Леший» и др. (собраны и изданы в 1856 г. под названием «Очерки из крестьянского быта»).

Творческим открытием молодого писателя был резко диссонирующий с интонациями обличительной литературы положительный образ «кокинского исправника» Шамаева — «Леший» (1853). Гоголь во втором томе «Мертвых душ», судя по сохранившимся черновым редакциям, создал несколько положительных образов честных и неподкупных деятелей, однако уничтожил уже готовый текст произведения. Демократическая критика после его смерти неустанно пропагандировала тезис, что такой герой *невозможен* в силу общественной «гнилости» русской жизни. И вот молодой прозаик Писемский на деле показал возможность художественно убедительного решения этой задачи.

Исправники были выборными лицами, и Шамаев выбирался дворянством на свою должность поразительно многократно: «три трехлетия и второе шестилетие». В «Лешем» он вступает в борьбу с неким Егором Парменовым — управителем одного из помещиков, бывшим его лакеем. Барин покровительствует ему за то, что тот вступил «в законный брак с мамзелью, исполнявшей некоторое время при барине должность мадам». Этот негодяй-управитель нашел себе развлечение в том, что напал в лесу на местную крестьянскую девушку под видом лешего и сделал ее своей любовницей. Крестьянка от потрясения лишилась языка и стала страдать припадками. Исправник разоблачает «лешего» перед помещиком, который просит его назначить нового управляющего по своему ус-

мотрению. Так доверяют окрестные дворяне пользующемуся всеобщим уважением исправнику.

«Леший» уже не физиологический очерк наподобие «Питерщица» — скорее это новелла с напряженной сюжетной интригой и неожиданными поворотами событий. Как вообще нередко у Писемского, отрицательный персонаж (жестокий и вороватый управитель Егор) отличается здесь и развратным нравом¹. В структуре «Лешего» как бы в зачатке содержатся многие излюбленные черты будущих других произведений А.Ф. Писемского — умение сочетать глубокую серьезность проблематики с увлекательным сюжетом, стремление опираться на ту или иную светлую личность, искать в современности положительного героя, пристрастие к цветастым эротическим линиям и «откровенным» сюжетным сценам. Последнее казалось современникам одной из характерных примет творчества Писемского. Не случайно неизменно блистающий остроумием А.К. Толстой в одном из писем к Б.М. Маркевичу (от 9 мая 1871 г.) шутки ради так пародировал его: «Верю только тому, что рассказывает Писемский: «Тогда он, повалив ее на кровать, сильною рукой сдернул с нее шелковое платье, напрасно старалась она удержать батистовую сорочку. Клочки ее очутились в один миг на персидском ковре. (...) Кузина его, между тем, сидя за чайным столиком, смотрела на эту сцену с притворным равнодушием, но высоко вздымавшаяся косынка предательски обнаруживала ее ревность. «Полно дурачиться, Поль! — сказала она, перекусывая кренделек, взятый у Рабона, — если ты растреплешь Лизу, мы опоздаем на бал к князю Троекурову, а ты знаешь, что я ангажирована австрийским посланником на первый контерданс!»».

С точки зрения Писемского, любовное чувство, эрос, сильнее разума, оно способно ввергнуть человека в пучину греха и спровоцировать на непоправимые поступки. Так, влюбившись в красивую хитрую авантюристку, честнейший чиновник Ферапонтов в повести «Старческий грех» (1861) совершает ради нее кражу казенных денег и в итоге кончает самоубийством. С другой стороны, в романе «Тысяча душ» (1858), своем итоговом произведении 1850-х годов, Писемский показывает силу самоотверженного чувства благородной девушки — Настеньки Годневой, которая продолжает любить Калиновича, когда-то бросившего ее, чтобы жениться на другой ради богатства и карьеры. Именно Настенька, ставшая знаменитой актрисой, в конце романа приходит на выручку побежденному в неравной борьбе с сильными врагами Калиновичу.

«Тысяча душ» — один из лучших романов А.Ф. Писемского. Его главный герой Яков Васильевич Калинович сознает свою незаурядность, мечтая стать крупным писателем и масштабным администратором. Одна-

¹ Весьма похож в этом плане на «Лешего» рассказ «Батька» (1861).

ко его литературные способности оказываются незначительными, а сделать карьеру без связей он, небогатый разночинец, не может. Потому после мучительной внутренней борьбы он бросает невесту, Настеньку Годневу, и женится на генеральской дочери, кривоножкой Полине, которая уже успела побывать любовницей великосветского наглеца и уголовного преступника князя Ивана Раменского и к которой Калинович тайне чувствует физическое отвращение.

«Как мертвец худой, стоял жених перед наложницей, — говорит повествователь. — На вопрос священника: «Не обещался ли кому-нибудь?» — он ничего не проговорил». Князь Иван Раменский скрепил «своей благородной подписью» запись в книге регистрации браков. Наступила ночь. На рассвете «вдруг вспыхнул на Литейной пожар»: «В третьем этаже раздался крик женщины, молившей о спасении. Толпа дрогнула, но никто не пошевелился. Вдруг появился господин в незастегнутом пальто, без галстука... С несвойственной, видно, ему силой он подставил огромную лестницу и, как векша, проворно взобрался по ней, разбил сразу рукой раму и, несмотря на то, что на него пахло дымом и пламенем, скрылся в окно. Все замерло. Через несколько минут спаситель появился с бесчувственной женщиной на руках. Толпа встретила его громким «ура» и «браво»; но он скрылся». Это был «новобрачный Калинович», ушедший ночью из дому, — «так, видно, много прелести и наслаждения принесло ему брачное ложе».

В образе Калиновича много однотипного образу Раскольникова из опубликованного несколькими годами позже «Преступления и наказания» Достоевского. Сами конкретные деяния Калиновича и Раскольникова, разумеется, в корне отличаются друг от друга. Но там и там герой переступает через *человеческое* в себе, через совесть — переступает во имя целей, которые кажутся ему высокими и оправдывающими нравственно недопустимый поступок.

По-разному выглядит и дальнейшая судьба героев, их «наказание». Связи Полины помогли Калиновичу стать вице-губернатором в той губернии, в которой тот «некогда был ничтожным училищным смотрителем». Здесь он повел беспощадную борьбу со взяточниками, недобросовестными подрядчиками и иными нарушителями закона (например, спас дворянина Язвина, которого родственники пытались отдать в сумасшедший дом, чтобы завладеть его имуществом, и затем сумел добиться отстранения от должности самого губернатора, участвовавшего в этой афере). Встречные интриги лопнули: оказалось, что Калинович в Петербурге «на семи якорях стоит». Так продолжалось, пока он не атаковал князя Ивана Раменского, которого «посадил в острог». Но тут его жена Полина неожиданно выступила в защиту своего давнего любовника, первого в ее жизни мужчины (характерный для Писемского поворот событий). Несомненно,

крушимый Калинович (которого успели даже назначить новым губернатором) вдруг оказался отстранен от должности «с преданием суду». Жена его вскоре скончалась, ограбленная перед смертью князем, ловко распродавшимся ее капиталом. «Сломанный нравственно» Калинович женился, однако, на Настеньке, которая «оставила театр и сделалась действительною статскою советницею».

После опубликования романа «Тысяча душ», принесшего ему славу, А.Ф. Писемский печатает в редактируемом им журнале «Библиотека для чтения» серию фельетонов «**Никиты Безрылова**» (1861), которые впервые сделали ему врагов в лагере леволиберальной журналистики. Поехав в 1862 г. за границу, он познакомился в Лондоне с А.И. Герценом. Поступок этот типичен для русских писателей того времени, считавших себя людьми прогрессивными. Однако людям свойственно весьма различно понимать, в чем состоит суть понятия прогрессивности и ему подобных. Эта истина зримо проявила себя в данном случае: знакомство и затем беседы с Герценом, перешедшие в принципиальные споры, привели Писемского к резкому идейному размежеванию с ним. Вероятно, писатель впервые осознал, что Герцен и его сторонники внутри России хотят для своей страны совсем не того, о чем мечтал сам Писемский как патриот Отечества. Итогом всего, что закипело после этого в его душе, стал написанный за считанные месяцы «антинигилистический» роман «**Взбаламученное море**» (1863), который был встречен в «демократических» кругах с крайним озлоблением — автора подвергли оголтелой травле в печати, хулиганы швыряли в него экземпляры романа и т.д. и т.п. Ни один другой автор «антинигилистических» романов столь изощренной обструкции не подвергался. Писемский ощущал на себе ненависть задетых им кругов до конца своей жизни.

В процессе чтения «Взбаламученного моря» становится ясной смысловая взаимопроекция названия и структуры произведения. «Реформы» начала 1860-х годов (отмена крепостного права, судебная реформа, военная реформа и т. д.) фактически были не *реформами* как таковыми (постепенно и осторожно, шаг за шагом осуществляемыми изменениями), а своеобразной «революцией сверху», и привели общество во «взбаламученное» состояние. Примером того, какие непредвиденные следствия они имели, может послужить крестьянское восстание в селе Бездна, которое подавлялось с применением военной силы. Естественно, что в оказавшемся в состоянии шока обществе оживились не только политические заговорщики и террористы разного толка, но и многочисленные негодяи, ловившие рыбку в мутной воде и создававшие в стране настоящие уголовные мафии.

Главный герой романа Александр Бакланов, если судить формально, родовитый дворянин. Однако повествователь не без иронии говорит, что

один его предок был повешен при Иване IV, другой отличился под Полтавой, а при Екатерине II Баклановы «служили землемерами». Современное дворянство деградировало, оно погрязло в разврате и безверии — эта мысль прямо или подспудно проходит через роман как своего рода рефрен. Бакланов влюблен в подругу своих детских игр Софи Басардину (в замужестве Ленеvu). Ее мать Надежда Павловна однажды вспоминает, как в детстве на правах «воспитанницы» с несколькими другими девочками из небогатых дворянских семей жила в доме князя Д (он был когда-то начальником ее отца, секунд-майора Рылова). Князь отличался тем, что время от времени зазывал к себе одну из воспитанниц, насыпал ей на грудь табаку и нюхал его. Дочь князя, графиня N, была авантюристкой и славилась тем, что сменила несколько мужей. В конце концов младший сын князя попытался изнасиловать Надину, после чего она написала отцу отчаянное письмо с просьбой забрать ее. Повествователь с сарказмом сообщает, что старый князь «величественным наклоением головы изъявил согласие, и в день отъезда подарил Надине на приданое бриллиантовое ожерелье в десять тысяч ассигнациями. Что же касается до благословения, то православной иконы в доме не нашлось, и князь благословил свою рыдающую питомицу копией с Рафаэлевой Мадонны».

Бакланов после Московского университета искренне горит желанием служить Отечеству и с этим намерением возвращается в родные места. Но в российской глубинке такое же «взбаламученное море», как и в обеих столицах. Бакланов неоднократно проявляет юношескую неразборчивость в знакомствах — например, становится приятелем местного помещика Ионы Мокеича («Ионы-циника»), держащего у себя целый гарем из молодых крестьянок. Делами губернии фактически заправляет на правах финансового «иерарха» жадный, властолюбивый и развратный откупщик Галкин, а также его подручный Мозер, действующий откровенно уголовными методами. Бакланов однажды с любопытством наблюдает, как оба они театрально молятся перед православными иконами и исполняют это «в совершенстве, хорошо, видно, поняв свое прежнее религиозное заблуждение». Галкин утопает в роскоши и ведет себя, как типичный «мещанин во дворянстве». Однако, что характерно, его сыновья-гимназисты, с которыми также знакомится Бакланов, всем в России недовольны и оба мечтают стать революционерами.

Судьба Александра Бакланова причудливо переплетается с судьбой «роковой» красавицы Софи Басардиной, сначала вышедшей по расчету за старика Ленева, затем ставшей содержанкой откупщика-выкреста Галкина. Бакланов прощает Софи все ее измены и ничего не может поделать со своей непреодолимой страстной любовью к ней (женившись на красавице Евпраксии, он в конце концов и от жены бежит к Софи). Пустившись за ней в путешествие по градам и весям, Бакланов претерпевает множество

приключений, в Петербурге сводит знакомство... с писателем Писемским (тот читает в узком кругу свою повесть «Старческий грех»), оказывается в обществе нигилистов, попадает в Лондон к Герцену и едва не оказывается вместе со своими играющими в революцию друзьями на скамье подсудимых. Во «Взбаламученном море» еще множество других героев и автономных сюжетных линий, причудливо пересекающихся самым непредсказуемым образом и разворачивающихся в различных уголках России и зарубежной Европы. Может вызвать удивление то, что в этом произведении нет обычной для Писемского строгости и последовательности построения сюжета. Однако композиционная «расхристанность» явно создана писателем сознательно и призвана художественно отображать собой все ту же сделанную заглавием романа метафору «взбаламученного моря». Благодаря широте авторского сюжетного «плацдарма» в произведении представлена в ее целом панорама перипетий «смутного времени» в России 60-х годов XIX в.

В XX в. роман «Взбаламученное море» неизменно подвергался голословной критике как «реакционное» произведение. Неоднократно утверждалось также, что это якобы «слабая» и «неудачная» книга. Последнее выглядит как откровенная клевета, направленная на заочную дискредитацию романа. Ввиду своей политической остроты после революции 1917 г. и до наших дней «Взбаламученное море» еще не было переиздано ни разу, так что читателю по-прежнему трудно составить о нем собственное представление и сопоставить изображенное в нем с теми или иными коллизиями своего времени.

Романы «Люди сороковых годов» (1869), «В водовороте» (1871), «Мещане» (1877), «Масоны» (1880) продолжали показывать читателю, что талант А.Ф. Писемского не ослабевает. О том же говорили драматургические успехи писателя, создавшего пьесы «Горькая судьбина» (1859), «Поручик Гладков» (1867), «Ваал» (1873), «Хищники» (1873) и др.

Произведения Писемского продолжал отличать свойственный уже «Тысяче душ» и «Взбаламученному морю» своеобразный «катастрофизм» сюжетов, их острота и антибуржуазный пафос. В них, как правило, огромную роль по-прежнему играла и любовная линия, которая порою и приводит у Писемского к трагедиям и катастрофам. Так, в романе «В водовороте» непреодолимая страсть к красавице-нигилистке Елене Жиглинской довела до самоубийства князя Григорова, не пожелавшего во имя любви разрушить свою семью. В «Масонах» сестры Сусанна, Муза и Людмила обрисованы как живые символы трех ипостасей женского начала (непорочная стыдливость, лирическая нежность и бездумная безоглядная страсть). Именно страстная и доверчивая Людмила вскоре погибает, по-гусарски обманутая разыгрывающим светского льва подлецом и циником Валерианом Ченцовым.

Роман «Масоны» в какой-то мере можно считать историческим (начало действия отнесено в нем к 1835 г.). Масоны изображены в нем как благородные борцы с общественным злом, нередко терпящие в неравной борьбе поражение. Разумеется, А.Ф. Писемский обладал весьма односторонними сведениями о масонском движении и его целях (каковы они есть в реальности), и изображенное им не более чем условный литературный образ. У романа обычный для Писемского увлекательный сюжет, в нем созданы прекрасные реалистические характеры — глава масонов Егор Егорыч Марфин, музыкант Лябьев (его прототип — композитор Алябьев), капитан Аггей Никитич Зверев и др. В то же время этот последний роман писателя выглядит несколько затянутым и сюжет в нем сравнительно с другими романами развивается экстенсивно.

Искренность и прямота А.Ф. Писемского в сочетании с огромным талантом несмотря на его «реакционную» репутацию привлекали к нему наиболее вдумчивых читателей в XIX в. В XX в. его произведения продолжали оставаться классикой русской реалистической прозы и драматургии.

А.Ф. Писемский — писатель могучего таланта, произведения которого занимают одно из первых мест в русской прозе XIX в. и без которых немислима история русской драматургии. Самостоятельность творческой позиции Писемского, его внутренняя независимость и масштабность художественного мышления заставляют считать Писемского «непризнанным классиком» нашей литературы. Его творческое наследие анализировалось несравненно меньше, чем творчество А.И. Герцена или И.А. Гончарова, а тем более, Ф.М. Достоевского или Л.Н. Толстого, и ждет своего дальнейшего изучения.

МИХАИЛ ЕВГРАФОВИЧ САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН (1826 — 1889)

Михаил Евграфович Салтыков — прозаик, драматург, критик и публицист, писавший под псевдонимом Николай Щедрин, по отцу принадлежал к старинному дворянскому роду, родился в отцовском имении в Тверской губернии, закончил Царскосельский лицей, затем служил в канцелярии военного министерства, был сослан после публикации повести «Запутанное дело» в Вятку, где быстро поднялся по служебной лестнице; после этого был вице-губернатором в двух городах — Рязани и Твери; обладая немалыми связями и имея репутацию энергичного неподкупного администратора, занимал и другие ответственные посты в российских губернских городах, уйдя в 1868 г. в отставку в чине действительного статского советника. Долгая служебная деятельность обогатила Салтыкова

знанием различных сторон общественной жизни России, многообразно преломившимся в его творчестве.

Литературную деятельность М.Е. Салтыков начал в 1840-е годы с публикации рецензий в «Современнике» и «Отечественных записках». Повесть «Запутанное дело» (1848) выполнена в духе принципов натуральной школы (герой даже носит старенькую «шинельку», напоминающую о гоголевском Акакии Акакиевиче). Ссылка в Вятку связана с политической истерией, поднявшейся в России после неудачных попыток революции во Франции, Австро-Венгрии и Германии; уже находясь в ссылке, Салтыков привлекался также по делу Буташевича-Петрашевского, у которого бывал в Петербурге, однако интереса у следствия не вызвал.

«Губернские очерки» (1856) автор начал публиковать сразу после своего возвращения из Вятки. Несомненна их творческая связь с традициями натуральной школы 1840-х годов (близость жанру физиологического очерка, социально-обличительные тенденции). О том же свидетельствуют циклы сатирических рассказов и очерков «Помпадуры и помпадурши» (1863 — 1874), «Господа ташкентцы» (1869 — 1872), «Благонамеренные речи» (1872 — 1876), «За рубежом» (1880 — 1881) и др. Пьесы «Смерть Пазухина» (1857) и «Тени» (1862, при жизни автора не публиковалась) показали, что ему свойственно и драматургическое дарование. К сожалению, исключительная злободневность некоторых произведений из названных циклов, так привлекавшая читателя-современника, обернулась впоследствии против них самих — читатель позднейших времен порою с трудом понимает смысл едких намеков Щедрина, не без напряжения вникает, на что и кого конкретно нацелена его ирония. Тексты Щедрина бывают слишком «завязаны» на свою современность. Однако стилевое мастерство, исключительное богатство художественного слога автора не устаревает и по сей день.

Салтыков был тонким иронистом, владеющим богатейшей стиливой палитрой, смелым и язвительным писателем-сатириком. Наиболее разнообразно и ярко его сатирический талант проявился в цикле «Сказки» (цикл начат в 1869 г. сказкой «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил») и романе «История одного города» (1870) — одном из величайших произведений русской литературы, шедевре литературно-художественной сатиры. Его облик весьма нетрадиционен (отчасти он напоминает написанную двумя годами ранее и до 1883 г. распространявшуюся в списках «Историю государства Российского от Гостомысла до Тимашева» А.К. Толстого).

«История одного города» начинается с шутливой пародии на летописание. «Летописец» говорит в начале:

«Не хочу я, подобно Костомарову, серым волком рыскать по земли, ни, подобно Соловьеву, шизым орлом ширять под облаки, ни, подобно

Пыпину, растекаться мыслью по дереву, но хочу ущекотать прелюбезных мне глуповцев, показав миру их славные дела и предобрый тот корень, от которого знаменитое сие дерево произросло и ветвями своими всю землю покрыло».

Ход мысли, характерный для исторических трудов Н.И. Костомарова, С.М. Соловьева, историко-литературных работ А.Н. Пыпина, в некоторых местах «Истории одного города» иронически имитируется повествователем, который блещет остроумием, подлаживаясь также под древнерусскую речь, под слог XVIII в., неоднократно вводя и меняя многие другие «сказовые» речевые маски.

«Головотяпы», предки жителей города Глупова, не умея жить в ладу, отправляются искать себе князя. Они идут «сначала все ельничком да березничком, потом чащей дремучею, потом перелесочком» и наконец приходят «прямо на поляночку, а посередь той поляночки князь сидит»: «Как взглянули головотяпы на князя, так и обмерли. Сидит, это, перед ними князь да умной-преумной; в ружьецо попаливает да сабелькой помахивает. Что ни выпалит из ружьеца, то сердце насквозь прострелит, что ни махнет сабелькой, то голова с плеч долой».

Князь «володеть» головотяпами пожелал, но идти жить к ним наотрез отказался, назначив «заместо себя» «новотора-вора: пущай он вами дома правит, а я отсель и им и вами помыкать буду!» Глуповцы покорно приняли княжеского наместника:

«Но вору-новотору эта покорность была не по нраву. Ему нужны были бунты, ибо усмирением их он надеялся и милость князя себе снять, и собрать хабару с бунтующих. И начал он донимать глуповцев всякими неправдами, и, действительно, не в долгом времени возжег бунты. Вzbунтовались сперва заугольники, а потом сычужники. Вор-новотор ходил на них с пушечным снарядам, палил неослабляючи и, перепалив всех, заключил мир, то есть у заугольников ел палтусину, у сычужников — сычути. И получил от князя похвалу великую. Вскоре, однако, он до того проворовался, что слухи об его несытом воровстве дошли даже до князя. Распалился князь крепко и послал неверному рабу петлю. Но новотор, как сущий вор, и тут извернулся: предварил казнь тем, что, не выждав петли, зарезался огурцом».

Гротесковая фантазия автора идет рука об руку с реальной историей Отечества и там, где он изображает более близкие времена. Глупов переживает в своей истории эпоху непрерывных бунтов и смены правителей. При этом глуповцы даже испытывают воздействие некоей моды на французское, о чем говорится в иронически завуалированной форме:

«Анархия началась с того, что глуповцы собрались вокруг колокольни и сбросили с раската двух граждан: Степку да Ивашку. Потом пошли к модному заведению француженки, девицы де Сан-Кюлот (в Глупове она

была известна под именем Устиньи Протасьевны Трубочистихи; впоследствии же оказалась сестрою Марата и умерла от угрызений совести) и, перебив там стекла, последовали к реке. Тут утопили еще двух граждан: Порфишку да другого Ивашку, и, ничего не доспев, разошлись по домам».

Как и должно быть в настоящем художественном произведении, здесь нет прямолинейных исторических параллелей, но упоминаемое в изображаемой событийной фантазмагии слово «санкюлот» и имя одного из лидеров Великой французской революции Марата (поставленные в нарочито пародийный контекст) играют роль смысловых «сигналов», направляющих читателя на нужные автору ассоциации. Рассказываемое далее наводит на столь же верные ассоциации с десятилетиями «женского правления» в России XVIII в.:

«Между тем измена не дремала, явились честолюбивые личности, которые задумали воспользоваться дезорганизацией власти для удовлетворения своим эгоистическим целям. И, что всего страннее, представительницами анархического элемента явились на сей раз исключительно женщины».

Гротесковые образы претенденток в градоначальницы ни в коей мере не страдают схематизмом — они обладают вполне реалистической характерностью. Фигура каждой из «градоначальниц» при своей несомненной полной фантастичности жива и колоритна, обрисована красочно и броско:

«Первая, которая замыслила похитить бразды глуповского правления, была Ираида Лукинишна Палеологова, бездетная вдова, непреклонного характера, мужественного сложения, с лицом темно-коричневого цвета, напоминавшим старопечатные изображения. Никто не помнил, когда она поселилась в Глупове, так что некоторые из старожиллов полагали, что событие это совпадало с мраком времен».

Палеологи, как известно, династия византийских императоров, и все сказанное — откровенная насмешка повествователя над распространенной в аристократической дворянской среде манерой гордиться древностью своего родового происхождения. Изображаемая дама с лицом, напоминающим древнюю иконопись, тут же характеризуется и в совсем другом плане: «Жила она уединенно, питаясь скудной пищею, отдавая в рост деньги и жестоко истязуя четырех своих крепостных девок. Дерзкое свое предприятие она, по-видимому, зрело обдумала. Во-первых, она сообразила, что городу без начальства ни на минуту оставаться невозможно; во-вторых, нося фамилию Палеологовых, она видела в этом некоторое тайное указание; в-третьих, не мало предвещало ей хорошего и то обстоятельство, что покойный муж ее, бывший винный пристав, однажды, за оскудением, исправлял где-то должность градоначальника. «Сообразив

сие, — говорит "Летописец", — злоехидная оная Ираидка начала действовать».

Действия ее сугубо бурлескны, внешне несуразны, но вызывают весьма отчетливые ассоциации с событиями дворцовых переворотов XVIII столетия:

«Не успели глуповцы опомниться от вчерашних событий, как Палеологова, воспользовавшись тем, что помощник градоначальника с своими приспешниками засел в клубе в бостон, извлекла из ножен шпагу покойного винного пристава и, напоив, для храбрости, троих солдат из местной инвалидной команды, вторглась в казначейство. Оттоль, взяв в плен казначея и бухгалтера, а казну бессовестно обокрав, возвратилась в дом свой. Причем бросала в народ медными деньгами, а пьяные ее подручники восклицали: «Вот наша матушка! теперь нам, братцы, вина будет вволю!»»

События в Глупове развиваются все более стремительно. Вот уже «некоторая авантюристка Клемантинка де Бурбон» «предъявила права свои» и сместила Ираидку, которая, впрочем, не сдалась, а «собрав награбленные в казне деньги, в виду всех взлетела на воздух вместе с казначеем и бухгалтером». Начинает править Клемантинка, а вместе с ней некие «пан Кшепшицюльский и пан Пшекшицюльский, которых она была тайным орудием». Эти имена — тоже весьма определенный смысловой сигнал, после которого читатель неминуемо вспоминал модную тогда тему то и дело затеваемых поляками политических интриг, заговоров и т. п., и изображаемое еще больше насыщалось не только историческими, но и современными политическими ассоциациями.

«Между тем дела в Глупове запутывались все больше и больше, — с комичной серьезностью продолжает повествователь. — Явилась третья претендентша, ревельская уроженка Амалия Карловна Штокфиш, которая основывала свои претензии единственно на том, что она два месяца жила у какого-то градоначальника в помпадуршах». «Девушка Штокфиш» подъехала к толпе глуповцев «на белом коне», «сопровождаемая шестью пьяными солдатами, которые вели взятую в плен беспутную Клемантинку. Штокфиш была полная, белокурая немка, с высокою грудью, с румяными щеками и с пухлыми, словно вишни, губами». Повествователь, явно потешаясь, поясняет:

«Легкость, с которою толстомясая немка Штокфиш одержала победу над беспутною Клемантинкой, объясняется очень просто. Клемантинка, как только уничтожила Раидку, так сейчас же заперлась с своими солдатами и предалась изнеженности нравов». Однако вскоре поляки свергли и немку Амальку: «Сильная рука пана Кшепшицюльского крепко держала ее за стан, а Нелька Лядоховская, «разъярившись неслыханно», требовала к ответу». Эта Анелька Лядоховская, в свою очередь придя к власти, не-

медленно велела ставить в Глупове католические костелы, но тут «в пригородной солдатской слободе объявилась еще претендентша, Дунька-толстопятая, а в стрелецкой слободе такую же претензию заявила Матренка-ноздря. Обе основывали свои права на том, что и они не раз бывали у градоначальников «для лакомства»».

Разумсется, «Ираидка», «Клемантинка», «Амалька», «Анелька» и прочие «градоначальницы» не могут быть прямо соотнесены с Екатериной I и Екатериной II, Анной Иоанновной, Анной Леопольдовной, княжной Таракановой, Мариной Мнишек из Смутного времени XVII в. и т. д., равно как неизменные «пьяные солдаты» (при помощи которых устраиваются в Глупове перевороты) не есть прямой намек на братьев Орловых, гвардейские полки и т. п., да автор к этому и не стремится. Его условная ироническая образность, гротесковые ситуации в своей непосредственной конкретности предельно удалены от русской исторической реальности. Салтыковым создан сказочный мирок. Однако создан он по извечному принципу крупных писателей: «Сказка ложь, да в ней намек» (А.С. Пушкин). Потому необходимо подчеркнуть, что щедринская «История одного города» — произведение весьма точное в историческом смысле. Исследователи не раз отмечали, что, при всей демонстративной условности и запутанности перипетий, его общественно-исторические аллюзии поразительно четки¹. Однако это художественная четкость — точность образов, ассоциаций и интонаций (а не «научная» точность). Образы салтыковского произведения нередко напоминают фантазмагории Иеронима Босха, достигая при этом конгениальной им силы. Условная фантастика и эзопов язык послужили Салтыкову-Щедрину средством приближения к глубинной сути исторических фактов².

Подобно «градоначальницам», нет особого смысла искать прямые прототипы и фантастическим образам градоначальников Глупова (Урус-Кутуш-Кильдибаев, Ламврокакис — «беглый грек», Брудастый с «органчиком» в голове, Прыщ с «фаршированной головой», Фердыщенко, который «вздумал путешествовать», и др.). Градоначальник «Угрюм-Бурчеев, бывый прохвост», который «разрушил старый город и построил другой на новом месте», неоднократно сопоставлялся с Николаем I и его государственной деятельностью. Однако в этом не больше смысла, чем в попытках напрямую соотносить «Ираидку», «Клемантинку» и т. д. с кем-то из реальных русских цариц. Скорее здесь гротесковый образ правителя-волонтариста, правителя-тирана, который, не считаясь с реальностью, пытается осуществлять «революцию сверху». Точно так же «путе-

¹ См.: Николаев Д. Сатира Щедрина и реалистический гротеск. М., 1977.

² См.: Минералов Ю.И. Да это же литература! («Историческая точность» и художественная условность)/Вопр. литературы. 1987. № 5.

шественник» Фердыщенко — образ правителя-имитатора, который втайне не способен ничем управлять и реальную работу подменяет трескучими эффектами. Так, чтобы ознакомиться с жизнью своих сограждан «на местах», он затевает путешествие из угла в угол городского выгона. Везде во время остановок ему задавались пиры, толпа его приветствовала, изображая «народную любовь», — «стучали в тазы, потрясали бубнами, и даже играла одна скрипка». Запутавшись в созданной им же неразберихе, такой градоначальник способен только вызвать для усмирения «глуповцев» воинскую команду.

«Сказки» Салтыкова-Щедрина по своим стилевым интонациям и характерным для них формам художественной условности наиболее близки именно к «Истории одного города». Таковы, например, «Дикий помещик», «Премудрый пискарь», «Медведь на воеводстве», «Вяленая вобла», «Орел-меценат», «Карась-идеалист», «Богатырь», «Чижиково горе», «Здравомысленный заяц», «Верный Трезор», «Коняга», «Либерал» и др. Иронически стилизуется здесь, однако, не летописание и не историческое исследование в духе Костомарова или Соловьева (как в «Истории одного города»), а обычно фольклорное повествование — народная сказка. Вот как в сказке «Медведь на воеводстве» описываются административные подвиги трех лесных «воевод» (Топтыгина 1-го, 2-го и 3-го — этой нумерацией пародируется принятая в тогдашней армии система обозначения офицеров-однофамильцев). Топтыгин 1-й — ретивая «скотина»:

«Узнала лесная челядь, что майор к ним в лес едет, и задумалась. Такая в ту пору вольница между лесными мужиками шла, что всякий по-своему норовил. Звери — рыскали, птицы — летали, насекомые — ползали; а в ногу никто маршировать не хотел. Понимали мужики, что их за это не похвалят, но сами собой остепениться уж не могли. «Вот ужо приедет майор, — говорили они, — засыплет он нам — тогда мы и узнаем, как Кузькину тещу зовут!» И точно: не успели мужики оглянуться, а Топтыгин уж тут как тут. Прибежал он на воеводство ранним утром, в самый Михайлов день, и сейчас же решил: «Быть назавтра кровопролитию». Что заставило его принять такое решение — неизвестно: ибо он, собственно говоря, не был зол, а так, скотина».

Сквозь образ сказки здесь проступает злободневный фельетон, злая и острая, неотразимо бьющая в цель сатира. Большинство сказок Салтыкова-Щедрина по своему аллегорическому строю напоминает и развернутые «басни в прозе» (исключения немногочисленны — например, «Игрушечного дела людишки», напоминающие физиологический очерк).

Топтыгин 2-й был подстать первому: «Главным образом, он рассчитывал на то, что как приедет на место, так сейчас же разорит типографию: то и Осел ему советовал. Оказалось, однако ж, что во вверенной ему тру-

щобе ни одной типографии нет; хотя же старожилы и припоминали, что существовал некогда — вон под той сосной — казенный ручной станок, который лесные куранты (то есть газеты — Ю.М.) тискал, но еще при Магницком этот станок был публично сожжен, а оставлено было только цензурное ведомство, которое возложило обязанность, исполнявшуюся курантами, на скворцов. Последние каждое утро, летая по лесу, разносили политические новости дня, и никто от того никаких неудобств не ощущал».

Все планировавшиеся этим Топтыгиным административные безобразия, как оказалось, уже осуществили его предшественники. «Тогда майор спросил, нет ли в лесу, по крайней мере, университета или хоть академии, дабы их спалить; но оказалось, что и тут Магницкий его намерения предвосхитил: университет в полном составе поверстал в линейные батальоны, а академиков заточил в дупло, где они и поднесь в летаргическом сне пребывают».

Топтыгин 3-й олицетворял собой иной тип администратора — тип имитатора-бездельника: «Прибыл он в трущобы на своих на двоих — очень скромно. Ни официальных приемов не назначил, ни докладных дней, а прямо юркнул в берлогу, засунул лапу в хайло и залег». Однако в конце концов, язвительно замечает Щедрин, охотники, «мужики-лукаши», достали его и в берлоге, и постигла Топтыгина судьба всех «пушных зверей». Поскольку под медведем по принципу аллегории в сказке разумеется «деятель» из человеческого мира, намек совершенно ясен.

Сказки блещут остроумием, поражают силой авторской мысли, тонкостью и разнообразием писательской работы с языком, полным каламбуров, синекдох, игры переносных значений слов и т.д. и т.п.

В поздних романах «Господа Головлевы» (1880) и «Пошехонская старина» (1889) Салтыков-Щедрин снова проявил себя как мастер крупной литературной формы. Демонстративная условность «Истории одного города» и «Сказок», художественно-изобразительные возможности которой так плодотворно использовал автор в этих произведениях, сменяется здесь повествованием, в основном выдержанным в принципах жизненного правдоподобия. Им следовало большинство русских писателей-реалистов XIX в., да и сам Щедрин в своих очерках и повестях. Гротеск, приемами которого виртуозно владел Щедрин, разумеется, присутствует и в этих романах, но в иных формах, чем в «Истории» и «Сказках».

В «Господах Головлевых», вышедших в один год с «Братьями Карамазовыми» Достоевского, изображены распад дворянской семьи и духовная деградация, а затем гибель последнего оставшегося ее представителя, происходящие на фоне коллизий из жизни современной России. Если на минутку сравнить щедринский гротеск в этом романе с гротеском в «Мертвых душах» Гоголя, то, при заметном сходстве, следует констати-

ровать, что у Щедрина он как бы «мягче» и «локальнее». Гротеск в основном проявляется не столько в обрисовке общественной жизни, сколько в художественной «лепке» образов некоторых персонажей. Прежде всего, сказанное касается образа главного героя — Порфирия Владимыча Головлева.

«Порфирий Владимыч еще в детстве известен был в семействе под тремя именами: Иудушки, Кровопивушки и откровенного мальчика» (последнее — за то, что любил «слегка понаушничать»). Он вырос лицемером и предельным эгоцентриком. По словам повествователя, Иудушка был «лицемер чисто русского пошиба, то есть человек, лишенный всякого нравственного мерила... сутяга, лгун, пустослов и, в довершение всего, боялся черта» (далее по тексту следует своего рода физиологический очерк о французских лицемерах в сопоставлении с русскими). Одного за другим Иудушка провожает из жизни своих родных, либо оставляясь равнодушным к их смерти, либо откровенно глумясь над ними. Например, страшный спектакль разыгрывает он, издеваясь над своим умирающим братом Павлом:

«Иудушка стоял у постели, всматривался в больного, и скорбно показывал головой.

— Больно? — спросил он, сообщая своему голосу ту степень елейности, какая только была в его средствах. <...>

Павел Владимыч молчал и бессмысленными глазами уставился в него, словно усиливался понять. А Иудушка тем временем приблизился к образу, встал на колени, умилился, сотворил три земных поклона, встал и вновь очутился у постели.

— Ну, брат, вставай! Бог милости прислал! — сказал он, садясь в кресло, таким радостным тоном, словно и в самом деле «милость» у него в кармане была.

Павел Владимыч наконец понял, что перед ним не тень, а сам кровопиец во плоти. Он как-то вдруг съежился, как будто знобить его начало. Глаза Иудушки смотрели светло, по-родственному, но больной очень хорошо видел, что в эти глазах скрывается «петля», которая вот-вот сейчас выскочит и захлестнет ему горло.

— Ах, брат, брат! Какая ты бяка сделался! — продолжал подшучивать по-родственному Иудушка. — А ты возьми да и приободришься! Встань да и побеги! Труском-труском — пусть-ка, мол, маменька полюбуется, какими мы молодцами стали! Фу-ты! ну-ты!

— Иди, кровопиец, вон! — отчаянно крикнул больной.

— А-а-ах! брат, брат! Я к тебе с лаской да с утешением, а ты... какое ты слово сказал! А-а-ах, грех какой! И как это язык у тебя, дружок, повернулся, чтоб этакое слово родному брату сказать! Стыдно, голубчик, даже очень стыдно! Постой-ка, я лучше подушечку тебе поправлю!

Иудушка встал и ткнул в подушку пальцем» <и т.д.>.

Постепенно Иудушка остается в одиночестве. Умирает мать, попытавшись незадолго до смерти проклясть его (он боялся этого «маменькиного проклятия», но когда увидел, что с ним после этого события ничего не произошло, успокоился). Он теряет собственных детей: «Один сын его, Володенька, кончил самоубийством, с другим, Петенькой, он переписывался коротко и лишь тогда, когда посылал деньги». Когда Петенька приезжает, оказавшись в страшной беде (он, офицер, растратил казенные деньги — «проиграл три тысячи»), отец даже ухом не ведет и не дает ни копейки, зная, что его «*ничто* не заставит сделать какое-нибудь отступление от той сети пустых и насквозь прогнивших афоризмов, в которую он закутался с головы до ног». Сын ни с чем отправляется восвояси, на прощание назвав отца убийцей. Петеньку ссылают за растрату «в одну из дальних губерний», и он умирает в дороге. Так же равнодушно бросает Иудушка двух «сироток»-племянниц Анниньку и Любиньку, которые становятся актрисами заштатного театра, а затем постепенно превращаются в провинциальной богемной среде в обыкновенных проституток. В итоге Любинька покончила с собой, выпив стакан ядовитого настоя фосфорных спичек. «Аннинька осталась жива», испугавшись смерти и не выпив предназначенный ей второй стакан. В финале романа она спивается на глазах Иудушки, исполняя под гитару «бесстыжие песни». Это зрелище что-то надломило в нем: мартовской ночью Порфирий Владимырьч встает и в одном халате, «не чувствуя ни снега, ни ветра и только инстинктивно запахивая полы халата» уходит куда-то. «Закоченевший труп головлевского барина» нашли утром возле дороги. «Прогнившие афоризмы» в конце концов не смогли защитить даже Головлева от его собственной совести.

Образ Иудушки Головлева — одно из самых сильных созданий русской реалистической прозы XIX в. Некоторые его качества предварил гоголевский Плюшкин. Но в персонаже Гоголя были лишь намечены те страшные черты, которые с таким глубоким психологизмом «развернул» Салтыков-Щедрин, показав Порфирия Владимыряча как поистине жуткую фигуру.

М.Е. Салтыков-Щедрин был энергичным общественным деятелем. После смерти своего друга Н.А. Некрасова он возглавил его журнал «Отечественные записки». Однако его прямоту не давало ему хитрить, идя на издательские компромиссы. В 1884 г. «Отечественные записки» были закрыты «за вредное направление и за связь редакции с революционным подпольем».

М.Е. Салтыков-Щедрин — великий русский сатирик, классик реалистической прозы XIX в. Его сатира философски глубока. Его индивидуальный слог, его писательский язык, само по себе замечательное словес-

но-художественное произведение. Салтыков-Щедрин оказал огромное влияние на писателей следующих поколений. Его лучшие произведения сохраняют всю свою силу и в начале XXI в.

Лев Николаевич Толстой работал в литературе более полувека и принадлежит в одинаковой мере разным периодам ее истории — и второй трети XIX в., и его последней трети, и началу XX в. (серебряному веку русской культуры). В вузовской практике его творчество чаще всего изучается в рамках периода, занимающего в этом ряду центровое положение — то есть литературы последней трети XIX в. Нет сомнения, что такой подход выглядит естественным.

Именно в эти годы Толстым написана *«Анна Каренина»* (1874 — 1876) — роман из современной русской жизни, посвященный морально-философским проблемам семьи (линии Анны и Каренина, Стивы и Долли Облонских, Кити и Константина Левина), соотношению любви и долга (линия Анны и Вронского); роман, исходный замысел и итоговое воплощение которого прошли через авторские редакции и варианты текста, резко изменившие его первоначальную идею (главная героиня, Анна, в итоге не предстала перед читателем ни еще одним бунтующим против семейной фальши и лжи «лучом света в темном царстве» наподобие Катерины из *«Грозы»* А.Н. Островского, ни эмансипированной дамой-нигилисткой — пробы в этом втором направлении писателем на ранних этапах его работы делались).

В данный период начинает проявляться так называемый «толстовский экзистенциализм» (написанные в 1880 — 1890-е годы повести и рассказы *«Смерть Ивана Ильича»*, *«Крейцерова соната»*, *«Дьявол»*, *«Холстомер»*, *«Отец Сергей»*, *«После бала»*, *«Хаджи-Мурат»* (опубл. 1910) и др.

В эти же годы написан третий роман Л.Н. Толстого *«Воскресение»* (1889 — 1899), где в качестве главного мужского персонажа выступает герой с фамилией Нехлюдов (уже известный толстовским читателям, например, по *«Утру помещика»* и *«Люцерну»*). Образы Нехлюдова и Кити Масловой, нравственное воскрешение Нехлюдова неожиданно напомнили читателю как морально-религиозные коллизии, так и образы главных героев *«Преступления и наказания»* Достоевского (разумеется, то, что считает своим нравственным преступлением Нехлюдов, внешне не похоже на то, что совершил Раскольников, и у Толстого не женщина идет на каторгу за мужчиной-убийцей, а мужчина едет туда за ложно обвиненной в убийстве женщиной).

Одновременно, иронизируя в некоторых сценах последнего своего романа над таинством исповеди и причастия, Л.Н. Толстой обострил личный конфликт с православной церковью, уже намечавшийся в его публи-

цистике («Исповедь», «В чем моя вера?») и приведший в итоге к откровенно еретическим пассажам так называемого толстовского «Евангелия» (а в начале 1900-х годов завершившийся его отлучением от церкви).

Наконец, в данный период расцветает драматургия Л. Толстого — он создает драмы «Власть тьмы» (1886), «Плоды просвещения» (1891), «Живой труп» (опубл. 1911).

Обо всем этом мы напоминаем читателю, как бы заглядывая вперед, за пределы второй трети XIX в., поскольку в соответствии с темой книги подробно рассматриваем ниже лишь творчество Л.Н. Толстого 1850 — 60-х годов.

Этот период толстовской литературной работы рассматривается так же основательно, как творчество А.И. Герцена, И.А. Гончарова, И.С. Тургенева и других крупнейших писателей. Мы поступаем так не вопреки сказанному выше о необходимости снова обращаться к творческому наследию Толстого в рамках литературы последней трети XIX в. Дело в том, что без Л.Н. Толстого литературный процесс рассматриваемого в нашей книге периода истории русской литературы был бы неполон, далеко не во всем понятен, а по большому счету, вообще методологически немыслим. Уже молодым писателем Толстой начал влиять на творчество собратьев по перу, а в 1868 — 69 годах опубликовал уникальный роман-эпопею «Война и мир», известный в любом уголке планеты, одно из вершинных произведений мировой литературы.

ЛЕВ НИКОЛАЕВИЧ ТОЛСТОЙ (1828 — 1910)

Граф Лев Николаевич Толстой — великий русский писатель, прозаик и драматург, критик и публицист, родился в имении Ясная Поляна вблизи Тулы, учился в Казанском университете на восточном и юридическом факультетах, служил в армии младшим офицером, участвовал в обороне Севастополя и был награжден за храбрость, затем вышел в отставку и занялся литературным творчеством.

Как и многие другие писатели того времени, Л.Н. Толстой начал с работы в художественно-документальных жанрах. Но при этом его литературным дебютом стала художественно-автобиографическая трилогия «Детство» (1852), «Отрочество» (1854), «Юность» (1857). Тяга к мемуаристике в молодом авторе — явление весьма редкое. В этом сказалось психолого-творческое воздействие произведений авторов натуральной школы, с которыми Толстой знакомился в отроческие и юношеские годы как с наиболее авторитетными образчиками современной литературы. Однако, разумеется, тут значимы и особенности личности Толстого. На-

пример, показательно, что с восемнадцати лет он упорно вел дневник — это свидетельствует об исключительной склонности к самонаблюдению.

Детство рассказчика Николеньки Иртеньева протекает в дворянской усадьбе, и основные воспоминаемые им коллизии связаны с личностями отца, матери, учителя Карла Ивановича, местного юрродивого Гриши, ключницы Натальи Саввишны и др.; с классными занятиями, с «чем-то вроде первой любви» к девочке Катеньке, с другом детства Сережей Ивиным, с подробно, в духе «физиологий», описанной охотой, со столь же подробно описанным званым вечером в московском доме родителей, где герой танцует кадрили с Сонечкой, а после мазурки размышляет, что «в первый раз в жизни изменил в любви и в первый раз испытал сладость этого чувства». Смерть матери как бы подводит черту под беззаботным детством.

В «Отрочестве» читатель встречает аналогичный деревенский и городской антураж, здесь сохраняются почти все прежние персонажи, но дети стали уже немного старше, их взгляд на мир, круг их интересов меняется. Рассказчик неоднократно подмечает это в самом себе, констатируя, например, что «с приездом в Москву перемена моего взгляда на предметы, лица и свое отношение к ним стала еще ощутительнее». Властная бабушка заставляет отца убрать от детей Карла Ивановича — по ее словам, «немецкого мужика... глупого мужика, который их ничему научить не может, кроме дурным манерам и тирольским песням. Очень нужно, я вас спрашиваю, детям уметь петь тирольские песни». Его заменяют французом-гувернером, и герой навсегда лишается еще одного близкого человека. Перед отъездом Карл Иванович рассказывает Николеньке интереснейшую историю своей жизни, которая в композиции «Отрочества» напоминает вставную новеллу. Подводя итог своих воспоминаний об отрочестве, Николенька говорит:

«Едва ли мне поверят, какие были любимейшие и постояннейшие предметы моих размышлений во время моего отрочества, — так они были несообразны с моим возрастом и положением. Но, по моему мнению, несообразность между положением человека и его моральной деятельностью есть вернейший признак истины.

В продолжение года, во время которого я вел уединенную, сосредоточенную в самом себе, моральную жизнь, все отвлеченные вопросы о назначении человека, о будущей жизни, о бессмертии души уже представились мне; и детский слабый ум мой со всем жаром неопытности старался уяснить те вопросы, предложение которых составляет высшую ступень, до которой может достигать ум человека, но разрешение которых не дано ему».

Среди старших приятелей брата Володи появляется любопытная фигура — «студент князь Нехлюдов». Лицо с этой фамилией неоднократно

снова будет выступать в произведениях Л.Н. Толстого в будущем — «Утро помещика» (1856), «Люцерн» (1857), роман «Воскресение». В «Утре помещика» и «Люцерне» ему приданы некоторые лирические черты, явно свидетельствующие об определенном его автобиографизме. Николенька же сообщает в конце «Отрочества»:

«...Между мной и Дмитрием Нехлюдовым установились довольно странные, но чрезвычайно приятные отношения. При посторонних он не обращал на меня почти никакого внимания; но как только случилось нам быть одним, мы усаживались в уютный уголок и начинали рассуждать, забывая все и не замечая, как летит время.

Мы толковали и о будущей жизни, и об искусствах, и о службе, и о женитьбе, и о воспитании детей, и никогда нам в голову не приходило, что все то, что мы говорили, был ужаснейший вздор. Это не приходило нам в голову потому, что вздор, который мы говорили, был умный и милый вздор; а в молодости еще ценишь ум, веришь в него».

Нетрудно заметить, что образу Нехлюдова уже в «Отрочестве» приданы черты *alter ego* автора. Сложность в том, что эту роль еще до его появления на страницах трилогии играет Николенька, а потому Нехлюдов выглядит после своего появления и своего рода духовным «двойником» рассказчика и его духовной «второй половинкой». Интересно, что Нехлюдов сделан Толстым более старшим по возрасту, чем Николенька, интеллектуально созревающий под его влиянием:

«Само собою разумеется, что под влиянием Нехлюдова я невольно усвоил и его направление, сущность которого составляло восторженное обожание идеала добродетели и убеждение в назначении человека постоянно совершенствоваться. Тогда исправить все человечество, уничтожить все пороки и несчастья людские казалось удобоисполнимою вещью, — очень легко и просто казалось исправить самого себя, усвоить все добродетели и быть счастливым...

А впрочем, Бог один знает, точно ли смешны были эти благородные мечты юности, и кто виноват в том, что они не осуществились?..».

Дружба с Нехлюдовым выдвигается в центр повествования в третьей части трилогии — «Юности». Герой поступает в университет, едет к исповеди в монастырь, влюбляется в сестру Нехлюдова Вареньку, самостоятельно делает светские визиты и снова встречает Сонечку (во время визитов перед ним вообще *заново* проходит ряд лиц, описанных в «Детстве», — тем самым Толстой-автор как бы непринужденно *закрывает* композиционное «кольцо» трилогии). Отец Иртеньев вторично женится, Николенька снова влюбляется, участвует в студенческом кутеже и заводит новых товарищей в среде студентов-разночинцев, о которых однако говорит: «По подразделению людей на *comme il faut* и не *comme il faut* они принадлежали, очевидно, ко второму разряду и вследствие этого возбуж-

дали во мне не только чувство презрения, но и некоторой личной ненависти, которую я испытывал к ним за то, что, не быв *comme il faut*, они как будто считали меня не только равным себе, но даже добродушно покровительствовали меня». Эта откровенность и искренность суждений вообще чрезвычайно характерны для Николеньки. В данном случае он не скрывает своих аристократических предрассудков и вскоре признается: «Несмотря, однако, на эту, в то время для меня непреодолимо отталкивающую, внешность, я, предчувствуя что-то хорошее в этих людях и завидуя тому веселому товариществу, которое соединяло их, испытывал к ним влечение и желал сблизиться с ними, как это ни было для меня трудно. (...) Несмотря на все желание, мне было в то время буквально невозможно сойтись с ними. Наше понимание было совершенно различно. Была бездна оттенков, составлявших для меня всю прелесть и весь смысл жизни, совершенно непонятных для них, и наоборот. Но главную причину невозможности сближения были мое двадцатирублевое сукно на сюртуке, дрожки и голландская рубашка. Эта причина была в особенности важна для меня: мне казалось, что я невольно оскорбляю их признаками своего благосостояния. Я чувствовал себя перед ними виноватым и, то смиряясь, то возмущаясь против своего незаслуженного смирения и переходя к самонадеянности, никак не мог войти с ними в ровные, искренние отношения».

После первого курса герой проваливается на экзамене, его отчисляют из университета, он ищет дома «пистолетов, которыми бы мог застрелиться», домашние же советуют перейти на другой факультет. В финале на Николеньку «нашла минута раскаяния и морального порыва». Книга заканчивается словами:

«Долго ли продолжался этот моральный порыв, в чем он заключался и какие новые начала положил он моему моральному развитию, я расскажу в следующей, более счастливой половине юности».

Толстовская трилогия была повествованием о духовном созревании молодого *современника*. Не приходится удивляться, что она была понята и принята читателями-современниками, особенно остро и конкретно воспринимавшими все ее коллизии. Автор блестяще живописал реальный дворянский быт, но при этом художественно раскрыл внутренний мир взрослеющего мужчины — мальчика, подростка и затем юноши. Документальность основы толстовского повествования придавала ему особый колорит, которого невозможно достичь в романе с вымышленными героями и ситуациями. С другой стороны, молодой писатель проявил большое мастерство художественного обобщения, превратив фигуры реальных людей в литературные характеры.

Нельзя не заметить, что продолжилась творческая работа Л.Н. Толстого также художественно-документальными произведениями — кав-

казские рассказы «Набег» (1853) и «Рубка леса» (1855), а так же «Севастопольские рассказы» (1855) базируются на реально-жизненных наблюдениях автора. Их жанр обнаруживает несомненную связь с очерковыми традициями натуральной школы. «Севастопольские рассказы» разделяются на три части: «Севастополь в августе 1855 года», «Севастополь в декабре месяце» и «Севастополь в мае».

Многие события обороны Севастополя в первой части видятся глазами поручика Козельцова и его младшего брата Володи, «прапорщика Козельцова-второго». Оба брата в конце первой части погибают — старший Козельцов в героической атаке, закончившейся нашей победой, а Володя на батарее, захваченной французами. Во второй части манера изложения меняется. Рассказчик, alter ego автора, выдвигается на первый план и становится деятельным участником описываемых событий.

Реально-бытовая деталь в традициях очерковой прозы 1840-х годов с особым вкусом «выписывается» Толстым. Вот в начале «Севастополя в декабре месяце» он рисует картину утра, когда возобновляется повседневная жизнь осажденного города, и «дневная деятельность понемногу начинает заменять спокойствие ночи: где прошла смена часовых, побрякивая ружьями; где доктор уже спешит к госпиталю; где солдатик вылез из землянки, моет оледенелой водой загорелое лицо и, оборотясь на зардевшийся восток, быстро крестясь, молится Богу; где высокая тяжелая маджара на верблюдах со скрипом протащи́лась на кладбище хоронить окровавленных покойников, которыми она чуть не доверху наложена... Вы подходите к пристани — особенный запах каменного угля, навоза, сырости и говядины поражает вас; тысячи разнородных предметов — дрова, мясо, туры, мука, железо и т.п. — кучей лежат около пристани; солдаты разных полков, с мешками и ружьями, без мешков и без ружей, толпятся тут, курят, бранятся, перетаскивают тяжести на пароход, который, дымясь, стоит около помоста; вольные ялики, наполненные всякого рода народом — солдатами, моряками, купцами, женщинами, — причаливают и отчаливают от пристани».

Далее вслед за рассказчиком читатель видит суету на набережной, военный госпиталь, расположившийся в бывшем Севастопольском собрании, трактир. Однако плодотворно и мотивированно используя литературную технику натуральной школы, Л.Н. Толстой не делает описание реально-бытовой конкретики самоценным, как в большинстве физиологических очерков. У него это лишь частности, играющие свою роль в сложном, организованном глубокой и самостоятельной авторской мыслью художественном целом. Обобщая свои военно-бытовые «физиологические» наблюдения, рассказчик Толстого говорит:

«Да! вам непременно предстоит разочарование, ежели вы в первый раз въезжаете в Севастополь. Напрасно вы будете искать хоть на одном

лице следов суетливости, растерянности или даже энтузиазма, готовности к смерти, решимости,— ничего этого нет: вы видите будничных людей, спокойно занятых будничным делом, так что, может быть, вы упрекнете себя в излишней восторженности, усомнитесь немного в справедливости понятия о геройстве защитников Севастополя, которое составилось в вас по рассказам, описаниям и вида и звуков с Северной стороны. Но прежде чем сомневаться, сходите на бастионы, посмотрите защитников Севастополя на самом месте защиты...».

Рассказчик решает посетить знаменитый четвертый бастион — самое опасное место в городе. Путь туда неблизок и весьма небезопасен. Рассказчик подробно и откровенно обрисовывает свое собственное состояние человека, находящегося под артобстрелом:

«Недалекий свист ядра или бомбы, в то самое время как вы станете подниматься на гору, неприятно поразит вас. Вы вдруг поймете, и совсем иначе, чем понимали прежде, значение тех звуков выстрелов, которые вы слушали в городе. Какое-нибудь тихо-отрадное воспоминание вдруг блеснет в вашем воображении; собственная ваша личность начнет занимать вас больше, чем наблюдения; у вас станет меньше внимания ко всему окружающему, и какое-то неприятное чувство нерешимости вдруг овладеет вами. Несмотря на этот подленький голос при виде опасности, вдруг заговоривший внутри вас, вы, особенно взглянув на солдата, который, размахивая руками и осклизаясь под гору, по жидкой грязи, рысью, со смехом бежит мимо вас,— вы заставляете молчать этот голос, невольно выпрямляете грудь, поднимаете выше голову и карабкаетесь вверх на скользкую глинистую гору. Только что вы немного взобрались в гору, справа и слева вас начинают жужжать шуцерные пули, и вы, может быть, призадумаетесь, не идти ли вам по траншее, которая ведет параллельно с дорогой; но траншея эта наполнена такой жидкой, желтой, вонючей грязью выше колена, что вы непременно выберете дорогу по горе, тем более, что вы видите, *все идут по дороге* (то есть не прячутся от опасности. — Ю.М.)».

Читая описание пребывания рассказчика на четвертом бастионе, можно почувствовать, на каком реальном жизненном опыте автора основано и описание в «Войне и мире» действий батареи Тушина под Шенграбенем, и пребывания Пьера на батарее Раевского под Бородином. Настоящий героизм не терпит театральности и аффектов. Рассказчик встречает на батарее морского офицера:

«Офицер этот так спокойно свертывает папиросу из желтой бумаги, сидя на орудии, так спокойно прохаживается от одной амбразуры к другой, так спокойно, без малейшей аффектации говорит с вами, что, несмотря на пули, которые чаще, чем прежде, жужжат над вами, вы сами становитесь хладнокровны и внимательно расспрашиваете и слушаете расска-

зы офицера. Офицер этот расскажет вам, — но только, ежели вы его расспросите, — про бомбардированье пятого числа, расскажет, как на его батарее только одно орудие могло действовать, и из всей прислуги осталось восемь человек, и как все-таки на другое утро, шестого, он *палил* из всех орудий (Толстой делает примечание: «Моряки все говорят палить, а не стрелять»). — Ю.М.); расскажет вам, как пятого попала бомба в матросскую землянку и положила одиннадцать человек; покажет вам из амбразуры батареи и траншеи неприятельские, которые не дальше здесь как в тридцати — сорока саженьях».

Во время разговора возобновляется артиллерийская дуэль, от близких разрывов неприятельских бомб гибнут люди. Рассказчик отмечает странность собственных ощущений, говоря, что, «когда снаряд пролетел, не задев вас, вы оживаете, и какое-то отрадное, невыразимо приятное чувство, но только на мгновение, овладевает вами, так что вы находите какую-то особенную прелесть в опасности, в этой игре жизнью и смертью; вам хочется, чтобы еще и еще поближе упали около вас ядро или бомба».

Нравственные уроки, нсвольно преподанные рассказчику защитниками четвертого бастиона, не ведающими, что они *герои*, приводят его к «кульминационным» по своему значению размышлениям:

«Итак, вы видели защитников Севастополя на самом месте защиты и идете назад, почему-то не обращая никакого внимания на ядра и пули, продолжающие свистать по всей дороге до разрушенного театра, — идете с спокойным, возвысившимся духом. Главное, отрадное убеждение, которое вы вынесли, — это убеждение в невозможности взять Севастополь, и не только взять Севастополь, но поколебать где бы то ни было силу русского народа, — и эту невозможность видели вы не в этом множестве траверсов, брустверов, хитросплетенных траншей, мин и орудий, одних на других, из которых вы ничего не поняли, но видели ее в глазах, речах, приемах, в том, что называется духом защитников Севастополя. То, что они делают, делают они так просто, так малонапряженно и усиленно, что, вы убеждены, они еще могут сделать во сто раз больше... они все могут сделать» (Севастополь не был взят англо-французами — матросы и солдаты вышли из него против своей воли, повинувшись приказу русского командования. — Ю.М.).

К этим словам необходимо добавить то, чего рассказчик нигде не говорит. Он сам *защитник* Севастополя, имеющий мужество забираться в самые горячие точки обороны, разделяя все опасности передовой линии со сражающимися на ней воинами.

В третьей части опять действует вымышленное лицо — штабс-капитан Михайлов, отличающийся «робостью и ограниченным взглядом». Как и в первой части, автор соответственно этому переходит от документально-очерковой манеры повествования к инсценировкам, диалогам и

ным приемам сюжетной художественной прозы. Много внимания уделено характеристике сословного расслоения офицерской среды, которое вопреки разуму и военной целесообразности сохраняется и в обстановке непрерывных боев (Михайлова мучит то, что он «аристократ» по отношению к одним, но некоторые особы — «аристократы» по отношению к нему). Во время сцены боя вводится зарисовка, напоминающая эпизод со смертельным ранением князя Андрея под Бородином — возле Михайлова и другого офицера, Праскухина, падает бомба; Михайлов бросается ничком на землю, уцелев (его легко ранит в голову), а Праскухин, оставшийся на ногах, погибает.

Третья часть кончается эпизодом перемирия, когда враги, русские и французы, встречаются и беседуют под белыми флагами. В этом эпизоде мысль Толстого обретает интонации, снова напоминающие «Войну и мир», ее философско-исторические и морально-религиозные обертоны:

«Тысячи людей толпятся, смотрят, говорят и улыбаются друг другу. И эти люди — христиане, исповедующие один великий закон любви и самоотвержения, глядя на то, что они сделали, с раскаянием не упадут вдруг на колени перед тем, кто, дав им жизнь, вложил в душу каждого, вместе с страхом смерти, любовь к добру и прекрасному, и со слезами радости и счастья не обнимутся, как братья? Нет! Белые тряпки спрятаны — и снова свистят орудия смерти и страданий, снова льется невинная кровь и слышатся стоны и проклятия».

Действие повести «Два гусара» (1856) разворачивается в двух хронологических «срезах». Начинается оно «В 1800-х годах, в те времена, когда не было еще ни железных, ни шоссейных дорог, ни газового, ни стеаринового света, ни пружинных низких диванов, ни мебели без лаку, ни разочарованных юношей со стеклышками, ни либеральных философов-женщин, ни милых дам-камельий, которых так много развелось в наше время, — в те наивные времена, когда из Москвы, выезжая в Петербург в повозке или карете, брали с собой целую кухню домашнего приготовления, ехали восемь суток по мягкой пыльной или грязной дороге и верили в пожарские котлеты, в валдайские колокольчики и бублики, — когда в длинные осенние вечера нагорали сальные свечи, освещая семейные кружки из двадцати и тридцати человек, на балах в канделябры вставлялись восковые и спермацетовые свечи, когда мебель ставили симметрично, когда наши отцы были еще молоды не одним отсутствием морщин и седых волос, а стрелялись за женщин и из другого угла комнаты бросались поднимать нечаянно и не нечаянно уроненные платочки, наши матери носили коротенькие талии и огромные рукава и решали семейные дела выниманием билетиков; когда прелестные дамы-камельии прятались от дневного света, — в наивные времена масонских лож, мартинистов, тугендбунда, во времена Милорадовичей, Давыдовых, Пушкиных».

Молодой гусар граф Федор Турбин удалю своей поразил «губернский город К.», где как раз «был съезд помещиков и кончались дворянские выборы». Он «затмил своим искусством танцевать трех лучших танцоров в губернии», завел искрометный роман с местной красавицей и спас юного корнета, проигравшего шулерам казенные деньги. Прошло двадцать лет, времена и люди изменились. «Граф Федор Турбин уже давно был убит на дуэли с каким-то иностранцем, которого он высек арапником на улице; сын, как две капли воды похожий на него, был уже двадцатитрехлетний прелестный юноша и служил в кавалергардах». «Молодой граф Турбин морально вовсе не был похож на отца», — роняет Толстой, и из дальнейшего постепенно становится ясной вся глубина его сарказма. Чтобы ускорить карьеру, Турбин-младший «перешел в гусарский полк ротмистром». И вот судьба направляет его ко все тому же городу К., где по сей день гуляют легенды о гусарских подвигах его отца. Его эскадрон ночует в имении той самой женщины, в которую был когда-то влюблен отец. Граф аристократически учтив, но холоден, расчетлив, исполнен эгоизма и сухости. Вдобавок он с предельным цинизмом пытается соблазнить дочь хозяйки имения Лизу, за что корнет-однополчанин Полозов, не выдержав, в глаза называет его «подлецом». Однако эпоха теперь настолько другая, что дело не только не дошло до дуэли, а «Турбин и Полозов хотя не в прежних дружеских отношениях, но остались на «ты» и встречались за обедами и за партиями». Совершенно ясно, кому из «двух гусаров» и какой эпохе принадлежат авторские симпатии.

Повесть «Два гусара» — жемчужина творчества раннего Толстого. В этом произведении им сделаны первые «пробы» в описании культурно-исторических реалий 1800-х годов, времени, которому будет впоследствии посвящен самый крупный толстовский роман «Война и мир».

Действие повести «**Казак**» (1863) начинается в московском ресторане Шевалье, где приятели-дворяне провожают Дмитрия Оленина, решившего «ехать на Кавказ и юнкером». Как говорит автор, «Оленин был юноша, нигде не кончивший курса, нигде не служивший (только числившийся в каком-то присутственном месте), промотавший половину своего состояния и до двадцати четырех лет не избравший еще себе никакой карьеры и никогда ничего не делавший. Он был то, что называется «молодой человек» в московском обществе.

В восемнадцать лет Оленин был так свободен, как только бывали свободны русские богатые молодые люди сороковых годов, с молодых лет оставшиеся без родителей. Для него не было никаких ни физических, ни моральных оков; он все мог сделать, и ничего ему не нужно было, и ничто его не связывало. У него не было ни семьи, ни отечества, ни веры, ни нужды. Он ни во что не верил и ничего не признавал».

Современные критики прекрасно уловили, к какой литературной традиции принадлежал сей герой, из «светского общества» устремившийся на Кавказ. Однако правильно увидев в Оленине наследника Печориных и Онгиных, главных героев «Кавказского пленника» и «Цыган», критики-шестидесятники, пожалуй, не в полной мере оценили *силу и оригинальность* толстовской вариации этого традиционного образа. Кроме того, никто в литературе до Толстого не описал с таким пониманием «воинственное, красивое и богатое староверческое русское население, называемое гребенскими казаками».

Тот факт, что гребенские казаки — противопоставляющие себя православию *староверы*, многое объясняет в коллизиях толстовского сюжета. Толстой показывает, что казаки, живущие по Тереку, — это особый мир. Но экзотический мир казачества отнюдь не вызывает у рассказчика и героев повести какого-то сусального восторга. Казаки, по мнению оленинского слуги Ванюши, «не русские какие-то», а рассказчик подчеркивает, что «русский мужик для казака есть какое-то чуждое, дикое и презренное существо».

Олицетворением характерных черт тогдашнего казака в повести является постоянный собеседник Оленина дядя Ерошка. Рассказчик говорит о нем: «Дядя Ерошка был огромного роста казак, с седою как лунь широкою бородой и такими широкими плечами и грудью, что... не с кем было сравнить его». Однако далее об этом романтическом «богатыре» сообщается ряд реалистических подробностей: «Дядя Ерошка был заштатный и одинокий казак; жена его лет двадцать тому назад, выкрестившись в православные, сбежала от него и вышла замуж за русского фельдфебеля; детей у него не было. Он не хвастал, рассказывая про себя, что был в старину первый молодец в станице. Его все знали по полку за его старинное молодечество. Не одно убийство *и чеченцев и русских* было у него на душе. Он и в горы ходил, и у *русских воровал*, и в остроге два раза сидел (курсив наш. — Ю.М.). Большая часть его жизни проходила на охоте в лесу, где он питался по суткам одним куском хлеба и ничего не пил, кроме воды».

Но совсем уж конкретизирующие (и являющие читателю этот образ во всей его жизненной противоречивости) подробности вводит, по воле автора, сам Ерошка, говоря Оленину о себе:

«Кого в горы послать, Ахмет-хана убить? Все Ерошка. Кого девки любят? Все Ерошка отвечал. Потому что я настоящий джигит был. Пьяница, вор, табуны в горах отбивал, песенник; на все руки был. Нынче уж и казаков таких нету. Глядеть скверно. От земли вот (Ерошка указал на аршин от земли), сапоги дурацкие наденет, все на них смотрит, только и радости. Иль пьян надуется; да и напьется не как человек, а так что-то. А я кто был? *Я был Ерошка-вор*; меня, мало по станицам, — в горах-то знали. Кунаки-князя приезжали. *Я, бывало, со всеми кунак: татарин — тата-*

рин, армяшка — армяшка, солдат — солдат, офицер — офицер. Мне все равно, только бы пьяница был» (курсив наш. — Ю.М.).

Оленин влюбляется в юную казачку Марьяну, которая в конце концов предпочла ему казака Лукашку:

«Он смотрел на Марьянку и любил ее (как ему казалось) так же, как любил красоту гор и неба, и не думал входить ни в какие отношения к ней. Ему казалось, что между им и ею не может существовать ни тех отношений, которые возможны между ею и казаком Лукашкой, ни еще менее тех, которые возможны между богатым офицером и казачкой-девкой».

Необходимо напомнить читателю, что «стройная красавица Марьянка» вовсе не из семьи рядового казака и не такое уж «дитя природы» — она дочь «хорунжего и школьного учителя» (то есть казачьего офицера в ранге подпоручика и притом человека не без образования, способного быть педагогом для детей). Отец ее, говорящий о себе Оленину (всего лишь юнкеру): «Мы тоже имеем звание офицера», — предлагает ему общаться на равных как «благородные люди». Она, дочь хорунжего, и простой казак Лукашка в социальном плане — куда больший мезальянс, чем она и Оленин. Корни неприятия ею Оленина не столько в том, что она девушка «из народа», сколько в том, что она девушка из среды *казаков-староверов*, а Оленин — «мирской русский», не казак и иноверец («Наш народ анафемский, глупый народ», — откровенничает однажды перед Олениным «дядя Ерошка доверчивым тоном (...) они вас не за людей считают. Ты для них хуже татарина. Мирские, мол, русские. А по-моему, хошь ты и солдат, а все человек, тоже душу в себе имеешь»). Лукашка же *свой* в том мире, частичку которого составляет и сама Марьяна, — казак, храбрец, «джигит» (умен он или глуп, иной вопрос). Притом видно, что *властная* девушка будет безраздельно управлять им как мужем, что она прекрасно это чувствует и ей этого хочется — она смотрит на Лукашку сверху вниз, тогда как с Олениным у нее такое не получается.

Наконец (и это едва ли не главное!), и сам Оленин ведет себя в соответствии с логикой своего образа — подобно своим литературным «предшественникам» из различных произведений прозы и поэзии, он не способен принять четкое *решение*, даже определить, чего конкретно хочет: «Сделать ее девкой было бы ужасно. Это было бы убийство. Сделать ее барыней, женою Дмитрия Андреевича Оленина, как одну из здешних казачек, на которой женился наш офицер, было бы еще хуже. Вот ежели бы я мог сделаться казаком, Лукашкой, красть табуны, напиваться чихирю, заливаться песнями, убивать людей и пьяным влезать к ней в окно на ночку...». В итоге решение принимает Марьяна, быстро разобравшаяся и в своих чувствах и в Оленине:

«— Марьяна! — сказал Оленин, подходя к ней.

— Никогда ничего тебе от меня не будет.

— Марьяна, не говори, — умолял Оленин.

— Уйди, постылый! — крикнула девка, топнула ногой и угрожающе подвинулась к нему».

Деталь весьма характерная и для изображаемого мира и для понимания образа Марьяны — горячая, самоуверенная и храбрая казачка не убеждает от «постылого», а угрожает ему нападением!

Уезжая из станицы, «Оленин оглянулся. Дядя Ерощка разговаривал с Марьянкой, видимо, о своих делах, и ни старик, ни девка не смотрели на него». Мир казаков отторгает чужака и немедленно о нем забывает.

Военной темой («Севастопольские рассказы») начинается изучаемый нами период творчества Толстого и военной темой он заканчивается («Война и мир»).

«Война и мир» (1863 — 1869) — произведение, своеобразное по жанру. Не случайно его часто именуют «романом-эпопеей». В нем изображена панорама подлинных исторических событий, происходивших на огромной территории Центральной и Восточной Европы. Среди множества его персонажей реальные лица (Александр I, Кутузов, Багратион, Сперанский, Ростопчин и др.) непринужденно соседствуют с вымышленными героями (Андрей Болконский и его семья, Пьер Безухов, Наташа Ростова и ее семья, Курагины, Друбецкие и др.).

В сложной истории создания романа обычно акцентируют тот факт, что первоначально автор предполагал написать роман о декабристах, в связи с чем и повел глубокие документально-исторические изыскания. Однако текстовые заготовки к этому не осуществленному замыслу имеют все же мало общего с «Войной и миром». Между тем текст и замысел самого романа претерпели сложнейшую эволюцию¹.

Один из первых вариантов начала романа звучит так:

«Это было между Тильзитом и пожаром Москвы, когда все в Европе думало, говорило и чувствовало только про Наполеона... (...) Это было в то время, когда карта Европы перерисовывалась в разные краски каждые две недели, и итальянцы, испанцы, бельгийцы, голландцы, вестфальцы, поляки и особенно немцы никак не могли понять, к какому, наконец, они принадлежат государству, чей мундир им надо носить, кому преимущественно подражать, льстить и кланяться».

Другой вариант начала переносит действие в Петербург, где некая аристократическая пара дает в своем дворце бал:

¹ Варианты и черновые материалы к роману составили два тома (XIII — XIV) академического Полного собрания сочинений Л.Н. Толстого в 90 томах и том «Литературного наследства» (Литературное наследство. Т. 94. Первая завершенная редакция романа «Война и мир». М., 1983).

«На Английской набережной светился бесчисленными огнями один из лучших домов. У освещенного подъезда с красным сукном стояла полиция и сотни экипажей, один красивее другого, карет, колясок. Толпа загроможила улицу. И все подъезжали новые с лакеями в перьях и шляпах. 4...) Наконец что-то очень зашевелилось. Полицеймейстер приложил руку к шляпе, и из кареты легко лаковым сапогом с шпорой ступил на освещенное красное сукно государь».

Еще в одном варианте вместо пышного бала выступало собрание светских людей в узком кругу (у супружеской пары, в которой узнается прообраз семьи молодых Болконских):

«Съезжались на маленький званый обед, по обычаю высшего светского общества, в 6 часов вечера. Во втором этаже, в лучшей, заново отделанной и с иголки мебелированной квартире, принимали гостей: молодой красивый мужчина в адъютантском мундире и хорошенькая брюнетка, очевидно беременная, но оживленная и веселенькая, маленькая женщина».

Были также новые и новые попытки начать с широкой исторической панорамы, например:

«Летом 1805 года дипломатические сношения России со всеми европейскими державами, за исключением Франции, особенно оживились. Любители политических новостей с особенным нетерпением ждали газет, делали предположения войны против Франции и различные комбинации союзов. Курьеры и уполномоченные из Пруссии, Англии и Австрии особенно часто скакали по русским и прусским нежелезным дорогам и останавливались у подъезда еще старого зимнего дворца».

Были варианты, разительно напоминающие цитировавшееся выше начало повести «Два гусара», были такие, в которых повествование велось от первого лица («я»), и даже варианты, где одним из главных действующих лиц намечался герой под фамилией Толстой.

Лишь после долгой творческой работы над различными вариантами начала (хотя они в конце концов были отброшены, однако представляют собой, как правило, весьма интересную прозу вполне «толстовского» уровня!) автор остановился на публикуемом ныне варианте с собранием в салоне Анны Павловны Шерер, разные участники которого ведут разговоры о международном положении России, современной политике и т. д. и т. п., и где перед читателем уже появляются два главных мужских персонажа — Андрей Болконский и Пьер Безухов.

«Война и мир» Л.Н. Толстого — произведение, содержание которого по праву считается ныне образцом художественно точного изображения эпохи. Однако известно, что сначала ряд современников обвинил Толстого в «неправильном» изображении исторических и военных реалий. С острыми замечаниями по поводу «неправильностей» в воссоздании авто-

ром времени Александра I выступили, например, П.А. Вяземский, А.С. Новиков и др. С нападка на «неправильности» военного характера на Толстого обрушился военный историк М.И. Богданович, блестящий специалист, который проявил однако удивительную читательскую «глухоту» к толстовскому стилю¹. Аргументированнее и интереснее была критика военных аспектов романа в брошюре военного теоретика и историка, профессора академии генерального штаба А. Витмера.

По словам Витмера, «Смелые парадоксы... «Войны и мира» распространили в большей части нашего общества, столь доверчивого ко всякого рода авторитетам, самые превратные понятия как о военном деле, так и об исторических событиях 1812 года»². Здесь невольным образом признается, как много читателей было *убеждено* Толстым-художником в точности воссозданной им исторической панорамы³. Сам же Витмер отмечает в романе ряд частных «неправильностей». Например, вполне резонно указывает, что Толстой «руководствуется слишком оригинальным способом при вычислении пропорций: по его словам, французы считали до сражения (Бородинского. — Ю.М.) 120 тысяч человек, а после сражения 100 тысяч. Из этих цифр всякий, полагаем, вправе вывести заключение, что французы потеряли в сражении 1/6 часть своих сил; граф же Толстой отсюда же выводит, что они потеряли 1/4 своей армии»⁴.

Витмер пытался обосновать подобный подход к художественному произведению. Он усиленно подчеркивал, что критикует неправильности в содержании лишь одного из томов «Войны и мира», ибо «в первых трех томах своего произведения (эпоха до 1812 года) автор «Войны и мира» описывал события и проводил свои идеи *как художник, в образах*» (курсив наш. — Ю.М.); следовательно, «исторической истины от него нечего было и ожидать»⁵.

«Том IV», о котором говорит Витмер, соответствует, по принятому ныне делению, *третьему* тому романа. Существует три текстовых варианта «Войны и мира», вопрос о предпочтительности, «каноничности» каждого из которых дискутируется в «толстоведении» по сей день. Первоначальное разделение на шесть томов (его имеет в виду Витмер) было заменено Толстым делением на четыре тома в издании 1873 г. Одновремен-

¹ См.: М.Б. (М.И. Богданович). За и против. Что такое «Война и мир» графа Л.Н. Толстого? // Голос. 1868. № 129. 10 мая.

² Витмер А. 1812 год в «Войне и мире». По поводу исторических указаний IV тома «Войны и мира» графа Л.Н. Толстого. СПб., 1869. С. 1.

³ По основному кругу военных вопросов Толстого и много позже поддерживали авторитетные специалисты. См., напр.: Драгомиров М.И. Разбор «Войны и мира» с военной точки зрения. Киев, 1895.

⁴ Витмер А. 1812 год в «Войне и мире». С. 46.

⁵ Там же С. 1—2.

но в 1873 г. под психологическим давлением критиков были выведены из романного текста в особое приложение военно-исторические и философские рассуждения, составляющие многие десятки страниц даже в эпилоге (а также переведены на русский ведущиеся по-французски в романе разговоры); впоследствии и те и те возвратились в роман, но деление на четыре тома сохранилось. Издание 1873 г. не получило впоследствии распространения, но имело место и в XX в. среди филологов своих сторонников (напр., академик Н.К. Гудзий) и как массовая «народная книга» (или книга для учащихся), кстати сказать, могло бы быть с успехом воспроизведено сегодня. Критикуемый том, по словам Витмера, полон «отвлеченных рассуждений» и «исторических указаний», что и дает право, по мнению Витмера, относиться к нему «с тою же строгостью, как ко всякому историческому труду, потому что здесь художник отходит на второй план, уступая место историку, философу и историческому критику»¹. Как видим, внутренняя *целостность* индивидуального стиля художника здесь недопонимается. Толстой, конечно, стремился высказаться на исторические и философские темы независимо и более правильно, чем современная ему наука, но нигде не перестал мыслить художественно².

Так, Л.Н. Толстой порою стремился добиться исторической правды не путем скрупулезного следования за работами современных историков (которых отлично знал, однако даже с С. Соловьевым во многом не соглашался), но, так сказать, «вопреки» их сведениям и трактовкам. Если не учитывать это, просто непонятно, почему «в черновых вариантах, написанных под непосредственным впечатлением работ историков» у автора «Войны и мира» «нередки пометы: «лжет», «нагло лжет», «невежественно-легкомысленная книга»³. Не доверяя «книжным» историческим сведениям, Толстой едет осенью 1867 г. в сопровождении С.А. Берса на обследование Бородинского поля. Любопытны его «исследовательские методы». «Я помню, — пишет Берс, — что на месте и в пути мы разыскивали стариков... бывших свидетелями сражения. .. Два дня Лев Николаевич ходил и ездил по той местности. Он делал свои заметки и рисовал план сражения»⁴. Все это действия, ясно напоминающие способы сбора материала, практиковавшиеся в годы толстовских отрочества и юности авторами натуральной школы для своих физиологий. В результате собствен-

¹ Витмер А. 1812 год в «Войне и мире». Т. II. С. 1—2.

² См.: Минералов Ю.И. Да это же литература! («Историческая точность» и художественная условность). — Вопросы литературы, 1987, № 5; он же. Аустерлицкие туманы. — Новая Россия, 1994, № 4.

³ Зайденшур Э.В. «Война и мир» Л.Н. Толстого. Создание великой книги. М., 1966. С. 347.

⁴ Берс С.А. Воспоминания о графе Л.Н. Толстом. // Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников. 1955. Т. 1. С. 208.

ных исследований Л.Н. Толстой заявил в третьем томе «Войны и мира», что бородинская позиция выглядела не так, как ее изображают ученые-историки, и даже вставил в текст произведения план сражения, на котором дана расстановка сил «по Толстому».

Опыт натуральной школы, ее приемы и техника были полезны писателю даже при работе над «Войной и миром» — произведением реалистическим, созданным на основе творческой фантазии, типизации и условности. Толстому явно хотелось в рамках романа, художественного произведения, *доказать* ряд своих личных идей из военной и политической истории, и даже сформировать на их основе концепцию исторического развития. Но в итоге, подобно физиологиям, Толстой, по сути, в своих философско-исторических рассуждениях вместо научного исторического доказательства создает именно *образ* такого доказательства, вместо научной концепции — образ таковой¹.

А. Витмер, как мы помним, мотивировал свою критику описания Толстым военных перипетий 1812 г. тем, что соответствующий том, в отличие от предыдущих, полон исторических рассуждений, напоминая не роман, а «исторический труд». Однако Витмер не имел доступа к первоначальным вариантам романа, опубликованным ныне, и не знал о следующей интересной особенности того направления, в котором шел Толстой в процессе работы над произведением. Многочисленные варианты I тома, оставленные Толстым вне окончательного текста, свидетельствуют, что первоначально описанию войны 1805 г. сопутствовало также большое количество «исторических рассуждений» (содержащих прямую полемику с военными историками, сходную с той, которая представлена в окончательном тексте тома, критиковавшегося Витмером). То, что в итоге из одного тома подобные «отвлечения» радикально изъяты, а в другом сохранены и вплетены между главами, непосредственно развивающими сюжет, — нечастое в русской прозе явление. Даже после того, как эти компоненты были однажды в порядке опыта выведены автором в особое приложение (в издании 1873 г.), они впоследствии *вернулись* в текст романа, где и публикуются по сей день. И, напротив, изображения Аустерлица переиздания почти не коснулись — первоначально возникшие у Голстого историко-философские соображения вокруг событий 1805 г. так и остались вне публикуемого текста, составив в наши дни XIII том Академического ПСС Л.Н. Толстого (черновики и варианты).

¹ Видимо, если бы Толстой изначально вывел (как попробовал сделать это в издании 1873 г.) из текста «Войны и мира» в отдельное приложение свои историко-философские рассуждения, то мы имели бы ныне во многом иное представление о его произведении (так, не была бы выражена проявившаяся в «Войне и мире» яркая толстовская особенность — художественно-эмоциональное убеждение читателя путем создания образа научного доказательства).

Толстой, смело рисуящий «по-своему», например, бородинскую позицию, в отношении изображения историками Аустерлица ограничивается выражением общего скепсиса (о причинах этого ниже). Мифические «точные подсчеты» количества войск при Бородино, на которых «ловил» автора «Войны и мира» А. Витмер, которые в других случаях побуждали современников гадать об источнике сведений «графа Толстого», — результат «философского презрения» Толстого к мнимой, по его мнению, объективности современных историков, а также косвенное подкрепление типично толстовской идеи, что на войне решает дело не число, а моральный дух войск: русско-австрийские союзники под Аустерлицем имели над Наполеоном солидный перевес — и проиграли баталию.

Основные силы французов под прикрытием тумана проникли к центру войск союзников. Их увидели, когда уже было поздно: «Два генерала и адъютанты стали хвататься за трубу, вырывая ее один у другого. Все лица вдруг изменились, и на всех выразился ужас. Французов предполагали за две версты от нас, а они явились вдруг, неожиданно перед нами».

Солдаты начинают в панике спасаться бегством. В этой ситуации Андрей Болконский и совершает подвиг, бросаясь вперед со знаменем:

«— Ура! — закричал князь Андрей, едва удерживая в руках тяжелое знамя, и побежал вперед с несомненной уверенностью, что весь батальон побежит за ним.

Действительно, он пробежал один только несколько шагов. Тронулся один, другой солдат, и весь батальон с криком «ура!» побежал вперед и обогнал его. Унтер-офицер батальона, подбежав, взял колебавшееся от тяжести в руках князя Андрея знамя, но тотчас же был убит. Князь Андрей опять схватил знамя и, волоча его за древко, бежал с батальоном. Впереди себя он видел наших артиллеристов, из которых одни дрались, другие бросали пушки и бежали к нему навстречу; он видел и французских пехотных солдат, которые хватали артиллерийских лошадей и поворачивали пушки. Князь Андрей с батальоном уже был в 20-ти шагах от орудий. Он слышал над собою непрерывавший свист пуль...».

Однако князь Андрей тут же получает выводящее его из строя тяжелое ранение:

«Как бы со всего размаха крепкой палкой кто-то из ближайших солдат, как ему показалось, ударил его в голову. Немного это больно было, а главное, неприятно, потому что боль эта отвлекала его и мешала ему видеть то, на что он смотрел.

«Что это? я падаю? у меня ноги подкашиваются», подумал он и упал на спину. (...) Над ним не было ничего уже, кроме неба — высокого неба, не ясного, но всё-таки неизмеримо высокого, с тихо ползущими по нем серыми облаками».

Толстой подчеркивает, что героический порыв Болконского, так мечтавшего о великом подвиге, *ничего не изменил* в картине боя и остался *незамеченным*. Впрочем, что любопытно, по авторской воле Толстого недавний кумир Болконского Бонапарт «остановился над князем Андреем, лежавшим навзничь с брошенным подле него древком знамени (знамя уже, как трофей, было взято французами)», и изрек: «Вот красивая смерть» («Voilà une belle mort, — сказал Наполеон, глядя на Болконского»). Постоянно театрализирующий все вокруг себя, склонный к позам узурпатор не упускает случая произнести перед своим окружением «великие слова» над героически павшим вражеским знаменосцем.

Чтобы сведения историков «не мешали» силе выражения идеи, что на войне решает дело не число войск, а их моральный дух, Толстой, прибегая к художественной условности, незаметно затушевывает при изображении Аустерлица то, что в момент прорыва французами русско-австрийского центра там находилась (в исторической реальности) лишь *небольшая* часть войск русско-австрийских союзников (четвертая колонна), и что она была атакована *огромными* силами маршала Сульта в крайне невыгодный для себя момент (когда с незаряженными еще ружьями вытягивалась из «дефиле» — узкой улочки деревни Працен, — не имея ни места, ни времени, чтобы перестроиться для боя).

Таковы были реальные обстоятельства, решившие исход Аустерлицкого сражения. С другой стороны, великий писатель не обследовал сам место событий (как он сделал это в случае с Бородином) и, как следствие, он не имел о нем «особого мнения» (как с вопросом о бородинской позиции). Может даже показаться (если сравнить изображение им Аустерлица с описанием у Михайловского-Данилевского, Жомини и др.), что Толстой точно последует в изображении Аустерлица историкам. Обрисованную им Аустерлицкую позицию в основных ее контурах можно «проверить» по картам у историков — она в целом совпадает с ними. Впрочем, в деталях дают о себе знать законы художественной условности. Например, чтобы компактно обрисовать различные участки битвы, Толстой «изобрел» любопытный сюжетный прием — он вводит памятную всем скачку Николая Ростова «почти по передней линии» (т. I, гл. XVII). Николай скачет с правого фланга, от Багратиона. Он встречает сначала остатки русских улан — уланы, действительно, были там и потеряли в своей героически-безрассудной атаке, спровоцированной цесаревичем Константином, 400 человек и пленным своего шефа Е.И. Меллера-Закомельского. Затем он попадает на место, засаженное виноградниками, где только что состоялась (мы подразумеваем историческую реальность!) резня между великанами-пехотинцами Преображенского полка и мамелюками, исход которой решили русские конногвардейцы, оттеснившие кавалерию и взявшие вражеское знамя — единственный русский трофей Аустерлица. Толстой, однако, «упрямо» делает по-своему: этот подвиг пропускается,

а местность он изображает просто как некое поле — на нем-то Ростов застает в романе начало третьей русской атаки, предпринятой уже кавалергардским полком. Но и ее Толстой рисует «не так», если сравнить с историческими источниками (работами А.И. Михайловского-Данилевского, С. Панчулидзева и др.).

Ныне местность под Аустерлицем (г. Славков, Словакия) мелиорирована, ее рельеф несколько сглажен, пронизан культурными автомобильными дорогами. Но даже сейчас по ней трудно было бы «проскакать» в данном направлении. Тем более в 1805 г. всадник не мог бы лихо проскакать по всем этим балкам, болотцам, холмам и виноградникам — вдобавок, через гущу сражения! И все же ясно, что Толстой вводит тут условную «неправильность» сознательно, художественно типизируя ситуацию. Он ценит при случае некоторые приемы литературной техники натуральной школы, но не гонится за натуралистической буквальностью, оставаясь романистом и не преображаясь в «историка» или исторического философа.

Историю, по Толстому, творит не личность — ее вершат народные массы. Но толстовская философия истории в «Войне и мире» не только изложена в форме «отвлеченных» от сюжета рассуждений (они характерны для начала III тома и эпилога), но и как бы «разыграна в лицах». Ряд героев романа многими своими поступками, своей судьбой персонифицируют те или иные излюбленные идеи автора (о личности и ее роли в истории, о жизненном призвании женщины, о «естественном» поведении человеческой личности и т. п.). Из реальных исторических деятелей таковы, например, Наполеон и Кутузов, первый из которых мнит себя именно вершителем истории, а на деле просто представляет собой образец пошлости, фальши и наигранности (первым это ранее Толстого понял и констатировал в «Былом и думах» Герцен). Кутузов же — воплощение естественности (на Бородинском поле он, по Толстому, мудро не вмешивался в ход событий, не мешая народу победить). Среди вымышленных персонажей персонифицируют авторскую философию Андрей Болконский, Пьер Безухов, Марья Болконская, Наташа Ростова (особенно в эпилоге), капитан Тушин, Платон Каратаев и др. С другой стороны, для образной системы «Войны и мира» характерно обилие противоположных светлым толстовским образам нравственно деградирующих персонажей. Здесь прежде всего следует указать на семейство Курагиных (князь Василий и его дети Анатолий, Ипполит и Элен).

В центре романа — судьбы двух главных героев, молодых русских дворян. Это князь Андрей Болконский и Пьер Безухов. Они близкие друзья. Оба героя высокообразованные люди, носители замечательных человеческих качеств. Андрей и Пьер мечтают совершить в своей жизни нечто великое и грандиозное во благо Отечества. Однако именно этими образами, их жизненным развитием Толстой многократно внушает читателю тщету всех усилий и надежд гордой личности творить какие-то

«великие» дела — прежде всего, «вершить историю», в одиночку влиять на ход крупномасштабных событий. Историю творит народ. Впрочем, в том «обезличенном» истолковании, которое порою свойственно историко-философским рассуждениям автора романа, народ волей неволей порою начинает напоминать пчелиный рой. Сам автор вряд ли вполне последователен в своих взглядах. Так, в арьергардном сражении под Шенграбенем в 1805 г. решающую роль сыграли все-таки действия одного конкретного человека — капитана Тушина (об этом четко заявляет на совещании у Багратиона князь Андрей), а не просто стихийный «народный» порыв к победе. Аналогичным образом, всей логикой повествования подводя читателя к своему пониманию народа как творца истории, Толстой в конце концов вводит фигуру Тихона Щербатого как реального деятеля партизанской войны. Наивно было бы полагать, что Тихон как личность способен быть деятелем, так как он мужик, «из народа», а князь Андрей не способен потому, что он дворянин. Наконец, многократные утверждения автора романа, что полководец в пылу сражения не может знать, что происходит на другом участке битвы, а потому эффективно руководить ею якобы объективно не способен (отсюда поведение в романе мудрого Кутузова), свидетельствуют о некоторой недооценке Толстым значения профессиональной интуиции талантливых военных деятелей¹.

Образ князя Андрея трагичен. Пример головокружительного взлета простого офицера Бонапарта побудил Болконского мечтать, что и у него

¹ Есть основания считать, что Л. Н. Толстой сам замечал у себя подобные противоречия. Его Кутузов, только что дремавший во время Бородинского сражения и как бы ни в чем не участвовавший, неожиданно заявляет явившемуся с паническим донесением генералу Вольцогену о полной своей информированности и проявляет готовность реально командовать «народным делом»:

«— Вы видели? Вы видели?.. — нахмурившись, закричал Кутузов, быстро вставая и наступая на Вольцогена. — Как вы... как вы смеете!.. — делая угрожающие жесты трясущими руками и захлебываясь, закричал он. — Как смеете вы, милостивый государь, говорить это *мне*. Вы ничего не знаете. Передайте от меня генералу Барклаю, что его сведения неверны и что настоящий ход сражения известен мне, главнокомандующему, лучше, чем ему.

Вольцоген хотел возразить что-то, но Кутузов перебил его.

— Неприятель отбит на левом и поражен на правом фланге. Ежели вы плохо видели, милостивый государь, то не позволяйте себе говорить того, чего вы не знаете. Извольте схватить к генералу Барклаю и передать ему назавтра мое неперменное намерение атаковать неприятеля, — строго сказал Кутузов. Все молчали, и слышно было одно тяжелое дыхание запыхавшегося старого генерала. — Отбиты везде, за что я благодарю Бога и наше храброе войско. Неприятель побежден, и завтра погоним его из священной земли русской, — сказал Кутузов, крестясь; и вдруг всхлипнул...».

Опытный писатель, безусловно, мог бы избежать любых подобных противоречий — если бы это входило в его намерения. Но Толстой скорее сознательно демонстрировал читателю самим строем своего собственного романа столь интересовавшую его в период написания «Войны и мира» *противоречивость* человеческой природы — в данном случае, его собственной, авторской.

будет в жизни «свой Тулон». Но под Аустерлицем Андрей Болконский вместо великих свершений едва не погибает; его подвиг безрезультатен. Вскоре он теряет умершую от родов жену. Обретя новые силы, Болконский не посвятил себя воспитанию сына — он снова совершает ошибку, намереваясь проявить себя в государственной деятельности и сближаясь со Сперанским. Когда он затем пытается найти себя в любви к Наташе Ростовой, то есть уйти в семейную жизнь, в его душе как бы забрезжил порыв к тому истинному призванию, для которого, по толстовской логике, создан человек. Однако из-за увлечения Наташи Анатолом Курагиным их с Андреем помолвка рушится. Так, в короткой жизни князя Андрея, полной неудач и разочарований, катастрофа следует за катастрофой.

Сражаться с напавшими на Россию французами этот человек в 1812 г. идет уже не как благородный честолюбец — он возвращается на военную службу из совершенно иных, новых для себя соображений: «Французы разорили мой дом и идут разорить Москву, и оскорбили и оскорбляют меня всякую секунду. Они враги мои, они преступники все, по моим понятиям. И так же думает Тимохин и вся армия. Надо их казнить». Князь Андрей оказался прекрасным боевым командиром: «Он весь был предан делам своего полка, он был заботлив о своих людях и офицерах и ласков с ними. В полку его называли *наш князь*, им гордились и его любили».

Перед Бородинской битвой Толстой заставляет в последний раз увидеться полковника Болконского и приехавшего к армии Пьера Безухова. В их разговоре устами князя Андрея высказываются излюбленные толстовские мысли о причинах военных побед и поражений:

«В противность своей прежней сдержанной молчаливости князь Андрей казался теперь взволнованным. Он, видимо, не мог удержаться от высказывания тех мыслей, которые неожиданно приходили ему.

— Сражение выиграет тот, кто твердо решил его выиграть. Отчего мы под Аустерлицем проиграли сражение? У нас потеря была почти равная с французами, но мы сказали себе очень рано, что мы проиграли сражение, — и проиграли. А сказали мы это потому, что нам там незачем было драться: поскорее хотелось уйти с поля сражения. «Проиграли — ну так бежать!» — мы и побежали. Ежели бы до вечера мы не говорили этого, Бог знает что бы было. А завтра мы этого не скажем».

Однако Толстой не дает герою возможности активно вмешаться в события. В народной войне действует народ, народ победит, и личное участие в этом отдельного человека, пусть самого смелого и самого незаурядного, ничего не меняет в ходе дел. Болконский погибает, так и не вступив в сражение. Правда, его геройская натура проявила себя и в момент смертельного ранения. Как командир он до конца остается примером для подчиненных:

«Полк князя Андрея был в резервах, которые до второго часа стояли позади Семеновского в бездействии, под сильным огнем артиллерии. Во втором часу полк, потерявший уже более двухсот человек, был двинут вперед на стоптанное овсяное поле, на тот промежуток между Семеновским и курганной батареей, на котором в этот день были побиты тысячи людей и на который во втором часу дня был направлен усиленно-сосредоточенный огонь из нескольких сот неприятельских орудий.

Не сходя с этого места и не выпустив ни одного заряда, полк потерял здесь еще третью часть своих людей. (...)

— Ложись! — крикнул голос адъютанта, прилегшего к земле. Князь Андрей стоял в нерешительности. Граната, как волчок, дымясь, вертелась между ним и лежащим адъютантом, на краю пашни и луга, подле куста полыни.

«Неужели это смерть? — думал князь Андрей, совершенно новым, завистливым взглядом глядя на траву, на полынь и на струйку дыма, вьющуюся от вертящегося черного мячика. — Я не могу, я не хочу умереть, я люблю жизнь, люблю эту траву, землю, воздух... — Он думал это и вместе с тем *помнил о том, что на него смотрят.*

— *Стыдно, господин офицер!* — сказал он адъютанту (курсив наш. — Ю.М.). — Какой... — он не договорил. В одно и то же время слышался взрыв, свист осколков как бы разбитой рамы, душный запах пороха — и князь Андрей рванулся в сторону и, подняв кверху руку, упал на грудь».

Пьер Безухов в юности участвует в буйных выходках дворянской молодежи 1800-х годов, о которых Л.Н. Толстой вспоминал в «Двух гусарах». Некоторые из них изображаются писателем в I томе «Войны и мира». Как рассказывает по следам события одна из героинь, Долохов, Анатолий Курагин и добрейший Пьер «втроем достали где-то медведя, посадили с собой в карету и повезли к актрисам. Прибежала полиция их унимать. Они поймали квартального и привязали его спина со спиной к медведю и пустили медведя в Мойку; медведь плавает, а квартальный на нем». За это бесчинство «Долохов разжалован в солдаты, а сын Безухова выслан в Москву. Анатолия Курагина — того отец как-то замаял. Но выслали-таки из Петербурга». Пьеру предстоит в будущем резко разойтись с обоими приятелями и даже стреляться с Долоховым, который заведет роман с его женой.

Пьер Безухов — герой, личность которого претерпевает на страницах романа впечатляющее нравственное развитие. Подобно князю Андрею, он надеется совершить в жизни нечто великое. Однако он более пассивная и созерцательная натура, чем Болконский, и энергичных действий, направленных на реализацию подобных надежд, не предпринимает. После кратковременных буйств юности следует крайне неудачная женить-

ба, увлечение масонством. Наконец в III томе Пьер, сугубо гражданский человек, по внезапному внутреннему порыву едет к армии, готовящейся к великому сражению на Бородинском поле, и волею обстоятельств мужественно сражается в самом центре — на батарее Раевского. Ему неожиданно нашлось *место в общенародном деле!* (Одновременно этот изобретенный Толстым сюжетный «ход» позволяет автору «увидеть» важнейший участок битвы глазами одного из главных героев.)

Но мечты о личном подвиге, великом свершении и Пьера толкают на ложные (в толстовском понимании) порывы. Так, Пьер остается в отданной французам Москве с целью убить Наполеона и тем остановить войну. Лишь после встречи во французском плену с Каратаевым Пьер поймет, что Бонапарт отнюдь не вершитель истории, а потому его смерть ничего бы не изменила в ходе событий. «Естественный» Платон Каратаев, ясно сознававший скромную суть своей человеческой роли на земле, как бы вовремя перевернул душу Пьера. В итоге тот, побывав в Москве на волосок от смерти (озверевшие французы хотели было расстрелять его по подозрению в «поджигательстве»), не пришел к трагическому финалу — в отличие от своего друга князя Андрея. Впоследствии Пьер стал мужем Наташи, бывшей невесты покойного друга. Их счастливая семья показана в эпилоге к роману, как и еще одна благополучная дворянская семья — сестры князя Андрея Марья и Николая Ростова. Однако в том же в эпилоге Толстой счел нужным напомнить читателю, что Пьер-семьянин теперь опять рвется на «великие» дела. Он увлечен составлением тайного общества (явный намек на декабристов). Если перенести коллизию в план реальности, можно было бы констатировать, что его счастливую семью скоро ждут тяжелые испытания, а его лично — полный крах. Но, разумеется, это лишь гипотетическое «продолжение», и оно отсутствует в существующем романном сюжете, который заканчивается на спокойных разговорах двух родственных дворянских семейств, собравшихся вместе в Лысых горах, имении Болконских. Как грозная возможность такого развития событий звучат адресованные Пьеру слова Николая Ростова: «...Начни вы противодействовать правительству, какое бы оно ни было, я знаю, что мой долг повиноваться ему. И вели мне сейчас Аракчеев идти на вас с эскадроном и рубить — ни на секунду не задумаюсь и пойду: А там суди как хочешь».

«Полифонизм» стиля Достоевского для Толстого нехарактерен. Его авторская позиция, выражаемая повествователем, доминирует в романе. Как правило, свое негативное отношение к людям и явлениям автор «Войны и мира» выражает, прибегая к иронии. Так он поступает, рисуя сексуальные похождения Элен Безуховой-Курагиной. Пустившись во все тяжкие, Элен сочла необходимым вступить в «истинную католическую церковь» и получила от аббата отпущение своих грехов, причем порадо-

вала его успехами в новой вере, заявив: «...Я, вступив в истинную религию, не могу быть связана тем, что наложила на меня ложная религия» (подразумевался брак с Пьером). Пьера Толстой иронически именует «этот несчастный развратный Пьер» (тогда как развратница она), а про ее таинственную болезнь и неожиданную смерть сообщает, что все произошло от «неудобства» при живом муже «выходить замуж» еще за двух мужчин одновременно.

Ироничен автор в изображении Наполеона и, в более тонкой форме, Александра I. Вот изображение исторически достоверного факта — появления царя в 1812 г. на балконе московского Кремля перед толпой собравшихся внизу горожан:

«Обед уже кончился, государь встал и, *доедая бисквит*, вышел на балкон. Народ, с Петей в середине, бросился к балкону (курсив наш. — Ю.М.).

— Ангел, отец! Ура, батюшка!.. — кричали народ и Петя, и опять бабы и некоторые мужчины послабее, в том числе и Петя, заплакали от счастья. Довольно большой обломок бисквита, который держал в руке государь, отломившись, упал на перилы балкона, с перил на землю. Ближе всех стоявший кучер в поддевке бросился к этому кусочку бисквита и схватил его. Некоторые из толпы бросились к кучеру. Заметив это, государь велел подать себе тарелку бисквитов и стал кидать бисквиты с балкона».

Примером может послужить и толстовская ирония в отношении зрелищных искусств, разлитая в эпизоде посещения Наташей театра в пятой части второго тома. Ее глазами происходящее видится так:

«На сцене были ровные доски по средине, с боков стояли крашенные картины, изображавшие деревья, позади было протянуто полотно на досках. В середине сцены сидели девицы в красных корсажах и белых юбках. Одна, очень толстая, в шелковом белом платье, сидела особо на низкой скамеечке, к которой был приклеен сзади зеленый картон. Все они пели что-то. Когда они кончили свою песню, девица в белом подошла к будочке суфлера, и к ней подошел мужчина в шелковых, в обтяжку, панталонах на толстых ногах, с пером и кинжалом и стал петь и разводить руками.

Мужчина в обтянутых панталонах пропел один, потом пропела она. Потом оба замолкли, заиграла музыка, и мужчина стал перебирать пальцами руку девицы в белом платье, очевидно выжидая опять такта, чтобы начать свою партию вместе с нею. Они пропели вдвоем, и все в театре стали хлопать и кричать, а мужчина и женщина на сцене, которые изображали влюбленных, стали, улыбаясь и разводя руками, кланяться».

Создается впечатление, что происходящее совершенно пусто и бессмысленно, так что здоровая человеческая натура ничего в нем не способна *понять*. Впрочем, Толстой не забывает, что его героиня — не некос

«дитя природы», а столичная дворянка, которая волей неволей не впервые в театре и владеет условным сценическим «языком». Следует авторское разъяснение:

«После деревни и в том серьезном настроении, в котором находилась Наташа, всё это было дико и удивительно ей. Она не могла следить за ходом оперы, не могла даже слышать музыку: она видела только крашенные картоны и странно-наряженных мужчин и женщин, при ярком свете странно двигавшихся, говоривших и певших; она знала, что всё это должно было представлять, но всё это было так вычурно-фальшиво и ненатурально, что ей становилось то совестно за актеров, то смешно на них».

Так же мало, как Достоевский, склонен Толстой к обостренному увлечению языковым колоритом, которому в современной ему литературе отдали дань многие (среди них А.Н. Островский, позже Н.С. Лесков, П.И. Мельников-Печерский и др.). Применение в своем писательском слоге того, что Достоевский точно назвал речевыми «эссенциями», Толстому чуждо. Не только дворяне, но и купцы, и крестьяне говорят у него чистым, не перегруженным просторечно-диалектными средствами языком. Впрочем, Достоевскому и Толстому чужда не только игра с языком, но и всякая литературная игра. Это достаточно прямо связано с огромной серьезностью тех задач, которые решались обоими великими прозаиками. Достоевский и Толстой — художники того же масштаба, что Гомер, Данте, Шекспир. Их задачи несопоставимы с задачами, ставившимися перед своим творчеством их высокоталантливыми, но все же менее крупными в писательском плане современниками.

Лев Николаевич Толстой — гений мировой литературы, глубочайший мыслитель, уже при жизни ставший заочным духовным наставником людей в самых разных уголках мира. Его проза и драматургия, его философская публицистика, вообще его словесно-текстовое наследие составляют величайшее национальное духовное достояние России. В прозе Толстой создал мощную плодотворную традицию, в той или иной мере продолженную в XX в. такими писателями, как М.А. Шолохов, А.А. Фадеев, С.Н. Сергеев-Ценский, К.С. Симонов, А.И. Солженицын и др.

ЛИТЕРАТУРА ПЕРЕЛОМА ВЕКА

(конец 1850-х — 1860-е годы)

Атмосфера национальной и социальной самокритики, создавшаяся в русском обществе после поражения в Крымской войне, породила в нем весьма напряженную политическую ситуацию, которая претерпела дальнейшее негативное развитие после отмены крепостного права и других реформ начала 1860-х годов. Естественно, что как сама общественная атмосфера, так и конкретные проблемы и события, затрагивавшие жизнь страны и народа, зачастую находили то или иное преломление в литературе. Не случайно в ней получили широкое развитие *сатирические* жанры (среди поэтов-сатириков нельзя не указать на **Василия Ивановича Богданова** (1837 — 1886) и **Дмитрия Дмитриевича Минаева** (1835 — 1889). С 1859 г. стал выходить специальный сатирический журнал «Искра». Его редактировал (до 1865 совместно с Н.А. Степановым) талантливый поэт и переводчик поэзии **Василий Степанович Курочкин** (1831 — 1875). Профессиональный писатель и журналист, автор остроумных стихов, отличный переводчик стихов Ж.П. Беранже, он стал с 1861 г. одним из руководителей тайного революционного общества «Земля и воля». Такая эволюция довольно характерна для представителей плеяды писателей, которых обычно именуют «шестидесятниками». Например, брат В.С. Курочкина поэт-сатирик и пародист **Николай Степанович Курочкин** (1830 — 1884) в ранней юности был одним из петрашевцев, а с 1861 г. стал членом того же общества «Земля и воля».

Откровенно революционные умонастроения были характерны и для крупнейших критиков из данного писательского поколения. В их профессиональной деятельности подобные умонастроения помимо многого иного нередко приводили к пропагандируемому в категорической форме (и притом узко и прямолинейно) утилитаристскому пониманию целей и задач искусства. В свое время известный исследователь литературы А.М. Евлахов писал:

«Если Белинский говорил еще, что поэт может быть и гражданином, что искусство может служить современности, то критики-публицисты 60-х годов уже прямо заявили, что поэт должен быть гражданином, что искусство должно служить обществу и его задачам. Чернышевский, Добролюбов и Писарев — вот та знаменитая троица, та «небольшая, но теплая компания», которая, примыкая непосредственно к Белинскому 40-х годов и продолжая его дело, развила намеченные им принципы «эстетики без эстетики», сыгравшие столь печальную роль в истории русской науки и русского искусства»¹.

Если в критике с оглушительным успехом у читающей публики выступили, таким образом, продолжатели идейного дела В.Г. Белинского, призывавшие писателей к вскрытию общественных «язв», социальному обличению и произнесению «приговора» над российской действительностью, то в сфере прозы «шестидесятники» проявили себя как явные наследники натуральной школы 1840-х годов.

Крупнейшие прозаики-«шестидесятники» — Глеб Иванович Успенский (1843 — 1902), его двоюродный брат Николай Васильевич Успенский (1837 — 1889), Александр Иванович Левитов (1835 — 1877), Николай Герасимович Помяловский (1835 — 1863), Василий Алексеевич Слепцов (1836 — 1878), Федор Михайлович Решетников (1841 — 1871), Николай Гаврилович Чернышевский (1828 — 1889) и др.

* Большинство из них подобно крупнейшим прозаикам 1850-х годов (И.А. Гончарову, И.С. Тургеневу, Л.Н. Толстому, А.Ф. Писемскому и др.) писали и романы и повести. Но они снова остро заинтересовались документальными жанрами, стали в изобилии сочинять очерки. Несомненно, что по ряду черт эти очерки отличались от «физиологий» натуральной школы: время было другое, в литературе сложилась мощная реалистическая традиция, не испытывавшая аллергии на беллетристический вымысел, владевшая приемами художественного обобщения и типизации изображения. Однако творческая преемственность «шестидесятников» от натуральной школы все же бросается в глаза.

* Творческий путь Глеба Ивановича Успенского, сына тульского чиновника, самого молодого и, пожалуй, самого яркого из писателей данной плеяды, начался именно в 1860-е годы. Для раннего периода работы

¹ Евлахов А. М. Введение в философию художественного творчества. Варшава. 1912. Т. 2. С. 288.

Впрочем, в изданиях советского времени творчество названных трех критиков оценивалось прямо противоположно — по сути, апологетически. Это было прямо связано с «революционно-демократическим» пафосом их деятельности. Однако нельзя отрицать наличия у них, как и у Белинского, великолепного критического таланта, который объективно обусловил огромный успех статей Н.А. Добролюбова, Н.Г. Чернышевского и Д.И. Писарева у современников.

Г. Успенского, продолжавшегося все это десятилетие, характерен и показателен цикл очерков «Нравы Растеряевой улицы» (1866). Циклизация здесь настолько тесна, что очерки выглядят, по сути, как главы единой повести. Долгое время в центре повествования — сын отставного полицейского чиновника и кухарки Прохор Порфирыч. Отданный в детстве в ученики к токарному мастеру, он занялся затем изготовлением на продажу револьверов. Подробно описывается его прошлая жизнь, причем автор дает слово и самому персонажу, создавая длинейший рассказ Прохора (от первого лица, с мастерской речевой стилизацией) о своих мытарствах в среде мастеровых. Например:

«"...Года четыре шатался я с одной фабрики на другую, с завода на завод: там одно узнаешь, там другое... Все настоящего-то мастерства не получил; а шатался-то я, собственно, потому, что уж очень было мне отвратительно хозяйское безобразие: что он мне деньги какие-нибудь пустяковые платит, то должен я, изволите видеть, совсем себя забыть; до того мучения было, что, верите ли, выйдешь в субботу с расчета, посмотришь на народ-то, как все движется, огоньки горят, так весь и расстроишься, и смеешься, и чего-то будто радостно, и не подберешь об этом никакого стоящего понятия, а как-то, не думавши, глядь — в кабаке! Было мне очень оскорбительно, что я почесть что (сами изволите знать) благородный и такое терплю гонение, и зачем только живу — сам не знаю... «Ах, думал я в то время, ежели бы только благородные люди узнали, что я тоже благородный, сейчас бы они со мной подружились и стали бы меня уважать!» Начал я маленько опоминаться, ребят своих сторониться, ну, все же справиться не мог, потому платят на ассигнации четыре рубля в неделю, извольте прокормиться! Наши ребята по этому случаю всё жалованье пропивали. Потому некуда его деть... А мне, по моему благородству, куда ж с этим жалованьем деваться?.. Хотелось мне жить, хошь бы как приказный живет: сейчас у него гости, трубочку покуривает, как ваше здоровье? тихо, чудесно... Стал я думать так: стану-ка я один работать? На себя... Думаю себе, тогда и барыш мне сполна идет, и буду я жить с рассудком. Был у меня товарищ Алеша Зуев, друг и приятель. Сказал я ему об эфтим, и он обрадовался — «лучше нет, говорит. Давай вместе». — «Давай...»

«Кой-как да кой-как сколотились мы на станчишко, взялись пистолеты работать. Наняли себе конурку, стали жить. Трудно нам, по правде сказать, пришлось слесарным мастерством заняться. Дело новое; ну, все же радовался я, что теперича совсем я по-благородному жить начну, потихоньку; между прочим, полагаю, что от пьянства я уж избавлен... Однако же нет. Живши болсе шести лет в этом пьянстве да буянстве, в прижиге да нажиге, достаточно я свое благородство исказил...»

Неустанно напоминающий о своем «благородном» происхождении Прохор Порфирыч в дальнейшем проявляет себя однако жестоким хищ-

ником. Позже, когда он успешно выжил из ее лачуги некую старуху, помогавший ему в этом «приказный» не удержался и сказал: «Однако, извините меня, как вы молоды, и какая у вас в душе подлость!» (на что Прохор ему отвечал: «Что делать! время не такое!..»).

Повествование о дальнейших похождениях Прохора Порфирыча продолжается еще на протяжении нескольких десятков страниц, но затем автор вдруг «на время» оставляет его и переходит к рассказу «о других растеряевских «замечательных» личностях» («медики» Хрипушине, семье Претерпесовых, Семене Ивановиче Толоконникове и др.). Впоследствии в разделе «Прогулка» повествование возвращается к Прохору. «Нравы Растеряевой улицы» имеют черты цельного произведения. Составляющие произведение разделы объединяются, несомненно, не только тем, что персонажи живут на некоей вымышленной улице, но также единством интонации (сочетанием публицистических тенденций с художественным вымыслом), общими принципами обрисовки образов, единством сюжета и т. п. Все это, повторяем, заметно отличает произведения Г. Успенского и других «шестидесятников» от их предшественников — авторов натуральной школы 1840-х годов. В последующем творчестве Г. Успенского еще более усиливается художественная стихия: беллетрист в нем все более теснит очеркиста (хотя умение и желание подробно живописать конкретную деталь, рисовать быт в нем сохранится и в дальнейшем). Черты повестей будут присущи циклам «Крестьянин и крестьянский труд» (1880) и «Власть земли» (1882). И там и там повествование организуется вокруг центрального персонажа — в первом случае это глава «хорошей крестьянской семьи» Иван Ермолаевич, во втором — крестьянин Иван Петров по прозвищу «Босых». Едва ли не самое знаменитое произведение Г. Успенского «Выпрямила» (1885) принято именовать «очерком», но это повествование о том, как Венера Милосская в Лувре духовно «выпрямила» сельского учителя Тяпушкина, — прежде всего, полноценная и высококонтантливая художественная проза в духе великих реалистов второй половины XIX в. (Тургенева, Достоевского, Л. Толстого).

Николай Васильевич Успенский, сын сельского священника, двоюродный брат Г.И. Успенского, приобрел литературную известность сборником рассказов 1861 г., написанных в основном в 1850-е годы и частью уже публиковавшихся в периодике («Поросенок», «Хорошее житье», «Змей», «Бобыль», «Обоз», «Брусилов» и др.). В его произведениях современники отмечали «дагерротипичность» — слово, которое позже, в 1870 — 80-е годы станет обычным эпитетом, характеризующим произведения *натуралистов*. Однако Н. Успенский создавал все же не очерки в строгом смысле, прибегая к художественному вымыслу персонажей и сюжетов, к приемам типизации и т. п. Впоследствии он опубликовал еще не-

сколько книг, уже не имевших успеха, постепенно губя себя алкоголем (покончил самоубийством).

Александр Иванович Левитов, сын сельского дьячка, с 1861 г. публиковал очерки («Ярмарочные сцены», «Целовальничиха», «Степная дорога ночью», «Степная дорога днем», «Совершенно погибшее, но весьма милое создание» и др.). Вскоре он начинает объединять свои очерки в циклы — «Нравы Московских девственных улиц» (1864), «Степные очерки» (1865 — 1867), «Московские норы и трущобы» (1866). В 1870-е годы творческая активность Левитова стала резко падать из-за его все большей приверженности к алкоголю.

Умерший молодым **Николай Герасимович Помяловский** был сыном священника из петербургского предместья и кроме ставших знаменитыми у современников «Очерков бursы» (1862 — 1863) успел создать также повести «Мещанское счастье» (1861) и «Молотов» (1861). Но и «Очерки бursы» — это целостное произведение, подобно очеркам Г. Успенского, получившее плодотворную прививку приемами реалистической художественной прозы. Открывающий его «Зимний вечер в бурсе», где рассказывается об истязании бурсаками ябедника-«фискала» Семенова, — настоящий рассказ с сюжетом, а не документальный эскиз. О «физиологических очерках» натуральной школы местами напоминают разделы «Бурсацкие типы», «Женихи бursы», «Бегуны и спасенные бursы». Однако и там налицо стремление не просто регистрировать и описывать единичные жизненные факты, а создавать типажи, налицо свобода раскрепощенной авторской творческой фантазии и т. п. черты художественной прозы в обычном смысле слова.

Василий Алексеевич Слепцов, сын родовитого дворянина, родился в Воронеже и начал литературное творчество в 1861 г. с очерков о быте фабричных рабочих и дорожных строителей (цикл «Владимирка и Клязьма»), весьма близких к «физиологиям» натуральной школы 1840-х годов. После этих произведений, оформленных как фрагменты из записной книжки рассказчика, Слепцов опробовал другое жанровое оформление своих очерков: он создал цикл «писем» в редакцию журнала «Современник», в которых рассказывается о поездке в город Осташков, быт которого описывается в резко негативных тонах («Письма об Осташкове», 1862). В 1863 г. Слепцов, вдохновленный романом Н.Г. Чернышевского «Что делать?», организовал по его рецептам просуществовавшую несколько месяцев коммуну. Шаржи на нее и сложившуюся в ней моральную атмосферу не раз создавали авторы «антинигилистических» романов (Н.С. Лесков в «Некуда», Вс. В. Крестовский в «Панурговом стаде» и др.). Наиболее известное художественное произведение В.А. Слепцова, быстро свернувшего творческую деятельность, — повесть «Трудное время»

(1865), содержащая яркую вариацию образа тургеневского Базарова (Рязанов).

Федор Михайлович Решетников, сын екатеринбургского почтового служащего, начал также с очерков о быте рабочих уральских горных заводов, приобретя затем большую известность повестью о тяжелой жизни уральских бурлаков «Подлиповцы» (1865), которую в подзаголовке определил как «этнографические очерки». Большое значение Решетников придавал повести «Между людьми», в основе своей автобиографической и публиковавшейся по частям в середине 1860-х годов. Позже им был создан цикл романов об уральских горнорабочих — «Горнорабочие» (1866), «Глумовы» (1867), «Где лучше?» (1868). Сильная сторона произведений Решетникова состоит в умении живо и конкретно, с массой фактических подробностей живописать «сырую» действительность. Слабая — в умении типизировать, художественно обобщать реальные факты.

Художественное творчество **Николая Гавриловича Чернышевского**, сына саратовского священника, невелико по объему (им закончены романы «Что делать?» и «Пролог»), но, безусловно, требует отдельного разговора. Этот наделенный большими и разнообразными природными талантами человек, мыслитель-социалист и влиятельный литературный критик был одной из наиболее ярких и незаурядных фигур России XIX в. Одновременно это, безусловно, трагическая фигура. В СССР наследие Чернышевского изучалось столь же внимательно, как и наследие другого социалиста — А.И. Герцена (впрочем, Герцен проявил себя как художник несравненно более разносторонне).

В начале 1860-х годов Н.Г. Чернышевский увлекся надеждами на скорую крестьянскую революцию и, по существу, не имея за собой какой-либо реальной революционной партии или организации (сведения о его членстве в «Земле и воле» довольно туманны), сделал попытку заняться революционной пропагандой, написав воззвание «Барским крестьянам от их доброжелателей поклон». Это сочинение по-интеллигентски неумело и довольно фальшиво стилизовано под «народную» речь («Эки слова-то выдуманы! Срочно-обязанные, вишь ты глупость какая! Какой им чорт это в ум-то вложил такие слова! А по-нашему надо сказать: вольный человек, да и все тут. Да чтобы не названием одним, а самым делом был вольный человек. А как бывает в исправду вольный человек, и каким манером вольными людьми можно вам стать, об этом обо всем дальше написано будет. А теперь покуда о царском указе речь, хорош ли он. Так вот оно как: два года ждите, царь говорит, покуда земля отмежуется, а на деле земля-то межеваться будет пять, либо и все десять лет; а потом еще семь лет живите в прежней кабале, а по правде-то оно выйдет опять не семь лет, а разве что ссмадцать, либо двадцать, потому что все, как сами видите, в проволочку идет», «Что толку-то ежели в одном селе бульгу под-

нять, когда в других селах готовности еще нет?», «покудова еще нет приготовления» и т. п.). Чернышевский был арестован и после долгого следствия (прямых улик против него практически не было) в результате грубых подтасовок и нарушений судопроизводства был осужден на гражданскую казнь (над его головой публично сломали шпагу) и на 14 лет каторжных работ (царь Александр II сократил этот срок вдвое). Приговор Чернышевскому широко и остро переживался в обществе как деспотический произвол властей и крайняя несправедливость¹.

Во время следствия Чернышевский написал в Петропавловской крепости роман «Что делать? (Из рассказов о новых людях)» (1862 — 1863). В 1863 г. роман был опубликован в журнале «Современник» (как принято считать, по недосмотру цензора, обманутого его «перевернутой» композицией и принявшего произведение после беглого прочтения первых глав за водевильную любовную историю, — хотя не исключено, что цензор как раз всё понял и поступил втайне вполне сознательно, ибо леволиберальные умонастроения были в этот период весьма широко распространены среди представителей самых разных профессий). Роман «Что делать?» оказал огромное влияние на русское общество второй половины XIX — начала XX в. (его можно сопоставить с влиянием написанного в конце XVIII в. «Путешествия из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева).

Впрочем, указанное влияние было неоднозначным. Одни восхищались романом «Что делать?», других он возмущал. В учебных изданиях советского времени неизменно отображается реакция первого рода, и само произведение оценивается апологетически — как конкретная программа для молодых революционеров, персонифицированная в образе «особенного человека» Рахметова (подвергающего себя суровой духовной и физической закалке вплоть до знаменитого лежания на острых гвоздях), как учебник жизни для молодежи, как светлая мечта о грядущей победе социалистической революции и т.д. и т.п. (впрочем, признавался утопизм надежд Чернышевского на крестьянскую революцию). Напомним же вкратце о том, на чем основывалась реакция возмущенных читателей.

¹ До 1871 г. Н.Г. Чернышевский пребывал на каторге в Восточной Сибири, а затем был переведен на поселение в город Вилюйск (Якутия). Революционеры, для которых имя Чернышевского уже стало высоким символом, неоднократно пытались устроить ему побег. Попытки эти проваливались, но и Чернышевский, видимо, был совсем не тем, кого они в нем хотели видеть — не практическим действователем, а скорее кабинетно-книжным человеком, мыслителем, писателем и мечтателем (впрочем, в начале XX в. В.В. Розанов в своем «Уединенном» рассуждал о нем как о несостоявшемся энергичном государственном деятеле — но это всего только личное мнение Розанова). В 1883 г. правительство разрешило Чернышевскому переехать в Астрахань, и смена климата неожиданно оказалась для него губительна. Здоровье его резко сдало. Чернышевский успел добиться разрешения на еще один переезд — на родину, в Саратов, но там умер от инсульта.

Многие из «антинигилистических» романов разных авторов 1860 — 1870-х годов содержат своеобразную отповедь Чернышевскому («Поветрие» В.П. Авенариуса, «Некуда» и «На ножах» Н.С. Лескова и др.). Отношения между его главными героями (эмансипированной Верой Павловной Розальской, ее первым мужем Дмитрием Лопуховым и вторым мужем Александром Кирсановым) нередко воспринимались как проповедь аморализма и покушение на принципы христианского семейного устройства. Для такого понимания имелись основания — во всяком случае, попытки немедленно появившихся подражателей этим героям в реальных коммунах жить и делать «по Чернышевскому» поломали немало молодых судеб. Писатель В.Ф. Одоевский, один из умнейших людей своего времени, записывал в дневнике (1 января 1864 г.):

«Читал впервые «Что делать?» Чернышевского. Что за нелепое, на каждом шагу противоречащее себе направление! Но как la promiscuité de femmes (свобода обладания женщинами. — Ю.М.) должна соблазнять молодых людей. А когда состареются?»¹.

Социальный утопизм Чернышевского, его социально-деструктивные умонастроения также могли восприниматься как безответственные и общественно вредные. Образованные люди знали, какое кровавое развитие получила (вопреки мечтаниям философов-просветителей) Великая французская революция, и никак не могли жаждать повторения чего-то подобного на русской земле. Как наивно-вульгарные выглядели для ряда читателей «социал-дарвинистские» мотивы в романе. В эти годы рядом публицистов была механически спроецирована на законы общественной жизни модная новинка, относящаяся к сфере биологии, — теория Ч. Дарвина, изложенная в его труде «О происхождении видов путем естественного отбора» (1859). Некоторое время, до распространения идей марксизма, социал-дарвинизм играл роль идеологического подспорья для наших революционных деятелей (в основном в 1860-е годы). Публицисты-шестидесятники охотно рассуждали, что в обществе происходит «естественный отбор» и «борьба за существование». В рамках этого поверхностного «учения» созрела и так называемая «теория разумного эгоизма», которой руководствуются в своем поведении герои романа Чернышевского.

Швейные мастерские Веры Розальской (в которых она спасает, перевоспитывая трудом, бывших проституток, а также сама работает закрой-

¹ Одоевский В.Ф. Текущая хроника и особые происшествя. Дневник//Литературное наследство. М., 1935. Т. 22—24. С. 176.

На следующий день Одоевский прибавляет к написанному:

«Вчера я услышал, что Чернышевский в крепости — за что не знаю еще — жаль во всех отношениях, — особенно потому, что нельзя распушить «Что делать?», этого нигилистического молитвенника — который соблазнителен для молодежи — и между тем такой же яд, как иезуитская теория, столь сходная с нигилистской» (Там же. С. 177—178).

щицей, увлекая «девушек» личным примером) как позитивная программа выглядели довольно наивно. Утопическую нежизненность этой сюжетной линии романа доказали подражательницы образу Веры Павловны, не раз пытавшиеся в российской реальности 1860 — 70-х годов создавать подобные мастерские (швейные, переплетные и т.п.), — эти затеи обычно кончались материальными проблемами, женскими ссорами и скорым распадом «коммун».

Все это приходится констатировать, имея ныне возможность взглянуть на роман исторически *ретроспективно*. Однако несомненным фактом остается, что книга Чернышевского в свое время сыграла в общественной жизни России огромную роль.

Н.Г. Чернышевскому невозможно отказать и в таланте романиста, в высоком литературном мастерстве. Так, в русской прозе XIX в. его роман наряду с «Героем нашего времени» М.Ю. Лермонтова — пример удачного применения «перевернутой» композиции (роман начинается с событий, по хронологии относящихся к срединной части повествования — с инсценировки самоубийства Лопуховым, понявшим, что Вера Павловна полюбила Кирсанова, а затем автор переходит к хронологическому началу сюжета — обстоятельствам жизни Верочки в «подвале»). Символические «сны» Веры Павловны также интересная композиционно-сюжетная находка автора (в четвертом сне аллегорически описано идеальное социалистическое общество будущего). Заключительный раздел романа, дерзко названный «Пермена декораций», отделен от предыдущего повествования некоторым хронологическим «скачком» и содержит эпизод жизни героев в близком будущем — после успешной народной революции. Образы главных героев невозможно считать безжизненными схемами — они написаны с блеском, Чернышевский сделал их поведение, их внутренний облик реалистически убедительными (иначе они не могли бы вызывать на протяжении последующих десятилетий огромное количество жизненных подражаний среди русской молодежи). Короче, вряд ли верно раздувать литературную личность Н.Г. Чернышевского в «великого русского писателя» (что порою наблюдалось в условиях СССР), но в этом авторе необходимо видеть того, кем он реально был, — крупного, в силу объективных причин не раскрывшегося в полной мере художника¹.

¹ На каторге Н.Г. Чернышевским написан «Пролог. Роман из начала шестидесятых годов» (1867 — 1870), а также две пьесы и несколько прозаических эскизов, представляющих собой части задуманных больших произведений или циклов. Некоторые другие произведения, по всей вероятности, просто не сохранились.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1840 — 1860-е годы XIX в. в истории русской литературы реально составляют **целостный период** с точки зрения литературоведческой типологии. Начавшись энергичной деятельностью исключительно влиятельной у современников натуральной школы, этот период заканчивается творчеством писателей-«шестидесятников», чья преемственность по отношению к данной школе проявляется на жанрово-стилевом, идейно-тематическом и иных уровнях. В то же время «шестидесятники» — авторы, получившие мощный импульс от реалистической литературной традиции, представленной именами И.А. Гончарова, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, И. С. Тургенева и др. (впрочем, создавшие эту традицию великие реалисты 1850 — 1860-х годов в юности сами прошли через освоение приемов все той же натуральной школы).

Вторая треть XIX в. — время, когда русская литература не просто выходит на международную литературную арену, а на глазах завоевывает **лидерские позиции** в ряду европейских литератур. Тургенев и Лев Толстой уже при жизни (а Достоевский вскоре после своей преждевременной смерти) приобрели репутацию крупнейших писателей Европы. Еще раньше Герцен, поселившийся на Западе, вошел в его литературные круги, подобно Тургеневу, стал их влиятельным членом и как бы персонифицировал в себе русскую литературу, вообще русскую культуру. Это время, когда в прозе формируется и плеяда ярчайших писателей «национального масштаба» (С.Т. Аксаков, А.Ф. Писемский, М.Е. Салтыков-Щедрин и др.).

Рассмотренный в книге период — время расцвета творчества Ф.И. Тютчева, Н.А. Некрасова, А.А. Фета, Я.П. Полонского, А.К. Толстого и других крупнейших русских поэтов. Это время плодотворной работы классика русской драматургии А.Н. Островского и такого мощного самобытного драматурга, как А.В. Сухово-Кобылин.

Монументальный реалистический стиль был настолько глубоко и многосторонне разработан писателями 1840 — 1860-х годов (мастерски развертывавшими в своих крупнообъемных романах и повестях огромные эпические полотна), что в следующем, «чеховском», поколении проявятся тенденции искать чего-то стилистически нового на внешне противоположных путях, отталкиваясь от наработок предшественников (знаменитое чеховское стремление сочетать сложность содержания с предельной краткостью, компактностью выражения).

Разрабатывавшиеся на протяжении второй трети XIX в. приемы «натуралистического» письма, дав два характерных всплеска в начале и конце описанного в книге периода, в последнюю треть XIX в. создадут в литературе особый феномен «русского натурализма», который явит плеяду интересных писателей-натуралистов, современников А.П. Чехова.

1840 — 1860-е годы — исключительно важная эпоха истории русской литературы, изучение которой позволяет понять не только ее собственный «внутренний мир», но и проследить наиболее существенные закономерности дальнейшего литературного развития, увидеть ростки будущего.

ФИЛОЛОГО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ГЛОССАРИЙ

АББАТ (латинск. *abbas*) — настоятель католического монастыря — аббатства (настоятельница — аббатиса), а также наименование французского католического священника.

АБЕРРАЦИЯ (латинск. *aberratio* — уклонение) — искаженное восприятие.

АДЪЮНКТ (от лат. *adjunctus* — присоединенный), в России XIX в. — помощник университетского профессора, его стажер.

АДЪЮТАНТ (нем. *Adjutant*) — офицер для поручений при военачальнике.

АКАФИСТ (позднегреческ. *akathistos*, от а — отрицательная приставка и греческ. *kathizo* — сажусь) — православно-христианское хвалебное церковное песнопение. Исполняется верующими стоя, отсюда внутренняя форма названия.

АКРОСТИХ (греческ. *akrostichis*, буквально — краестишие) — стихотворение, основанное на приеме построения текста так, чтобы начальные буквы стихотворных строк образовали осмысленное слово или фразу. Так, первые буквы строк 100-го псалма в стихотворном переложении А.П. Сумарокова составляют «Екатерина Великая».

АКЦЕНТНЫЙ СТИХ (тонический стих) — стих с одинаковым (или в основном однообразно урегулированным) количеством ударений в строке (при произвольном количестве безударных слогов между ними). Издавна встречается в русском фольклоре. В русской книжно-литературной поэзии опробован Г.Р. Державиным (в драматических произведениях), но был надолго забыт и заново «открыт» поэзией начала XX в.

АЛЛЕГОРИЯ (греческ. *allegoria* — иносказание) — наглядно-образное претворение философской идеи или морально-религиозной истины. Литературная аллегория распространена в баснях и притчах; примером живописной или скульптурной аллегии может послужить изображение правосудия как женщины с завязанными глазами и весами.

АЛЕКСАНДР I (1777—1825) — русский царь с 1801 г., старший сын убитого заговорщиками Павла I. Отличался возмущавшей современников склонностью к двоедушию, «лицедейству». В первые годы правления проводил половинчатые реформы. В 1805—07-х годах участвовал в антинаполеоновских коалициях. Попытавшись командовать войсками, спо-

собствовал поражению русско-австрийской армии в 1805 г. под Аустерлицем. В Заграничном походе 1812 — 1814 гг. проявил себя как более опытный военный руководитель. Был одним из инициаторов создания и руководителей Священного союза европейских государей. Умер в Таганроге от нераспознанной болезни (вероятно, от тифа). Его внезапная кончина породила долго не утихавшие противоречивые слухи, вызвала смуту в стране и спровоцировала восстание декабристов.

АЛЕКСАНДР II (1818—1881) — русский царь с 1855 г., старший сын Николая I (младшего брата Александра I). В годы его правления Россия активно защищала славянские народы на Балканах от турецкого ига. Провел ряд политических и социальных реформ (отмену крепостного права, земскую, судебную, военную реформы). Вызвал недовольство в самых разных слоях общества (в том числе крестьянские выступления — в селе Бездна произошло восстание, подавленное войсками). Был приговорен к смерти террористами-народовольцами, и после ряда неудачных покушений (1866, 1867, 1879, 1880) убит ими в 1881 г.

АЛЛИТЕРАЦИЯ (от латинск. *ad* — к, при и *littera* — буква) — повторение в словах, составляющих строку (обычно стихотворную) или даже строфу (иногда — абзац в прозе), одиночных согласных звуков/фонем, имеющее целью придать художественному произведению дополнительную смысловую выразительность. Например, ««БРенчат кавалеРгаР-да шпоРы» — А.С. Пушкин.). Аллитерация в ее «чистом» виде — довольно редкое явление, поскольку реально повторяется обычно сразу комплекс звуков/фонем («Чуть слышно, бесшумно шуршат камыши» — К.Д. Бальмонт; в приведенном примере кроме аллитерации на «ш» есть и повтор звукового комплекса «шн»/«ш-н»), а тогда перед нами уже не просто явление поэтической фонематики, но и создание своеобразной окказиональной поэтической «морфемы», единицы, целостной в контексте данного произведения (что и наглядно демонстрируется ее повтором).

АЛЛЮЗИЯ (от латинск. *allusio* — намек) — стилистическая фигура, при помощи которой одно произведение в целях усиления его смысловой выразительности, расстановки нужных автору семантических акцентов «проецируется» на другое посредством упоминания каких-либо реалий из этого второго, текстовых реминисценций из него и т. п. Для тех же целей может служить и упоминание тех или иных жизненных реалий, исторических фактов.

АЛТАРЬ (лат. *altaria*, от *altus* — высокий) — укрытая за иконостасом восточная часть православно-христианского храма.

АМПЛИФИКАЦИЯ (от латинск. *amplificatio* — расширение) — стилистическая фигура, состоящая в насыщении текста в целом или его определенного фрагмента, специально избранного для этого писателем, многообразными смысловыми нюансами, подробностями и деталями. «Тех-

нически» амплификация может проявляться в нагнетании однородных элементов — понятий, определений, речевых оборотов и т. п.

АМФИБОЛИЯ (от греческ. *amphibolia* — двусмысленность, неясность) — стилистическая фигура, создающая специальный эффект «двойного понимания», которое достигается обычно специфическим синтаксисом, «запутывающим» читателя (например, «Брега Арагвы и Куры/Узрели русские шатры» — А.С. Пушкин). К непреднамеренной амфиболии может однако приводить простое неудачное построение фразы, и тогда это заведомый художественный недостаток.

АМФИБРАХИЙ (греческ. *amphibrachys*, буквально — крутом, с обеих сторон краткий) — стихотворный метр, в поэзии на русском языке (который не знает долгих и кратких слогов) образуемый трехсложными стопами с ударением на 2-м слоге или реже с так называемым «сильным слогом» на месте этого ударного — например, некрасовское «Не вЕтер бушУет над бОром» или пастернаковское «И вИдеть, как в ЕдинобОрстве...» («Раскованный голос»). Русская поэзия постепенно освоила самые разные типы амфибрахия — в основном от двустопного до шестистопного.

АНАГРАММА (греческ. *anagrammatismos* — перестановка букв) — слово или словосочетание, образованное путем перестановки букв, составлявших другое слово или словосочетание. Анаграмму представляет собой псевдоним поэта Антиоха Кантемира «Харитон Макентин», который он использовал в заглавии своего трактата о русском стихосложении. Анаграмма многообразно применяется при семантической шифровке текста. Это весьма сложное явление, отнюдь не сводимое к поэтической забаве (шарадам, загадкам).

АНАКРУЗА (от греческ. *anakrusis*, буквально — отталкивание) — явление, структурно противоположное *клаузуле* (стиховому окончанию), — начало стиха, составленное безударными слогами до первого ударения (или первого «сильного» слога). Анакруза бывает или постоянная, или реже переменная («РусАлка плыла по реке голубой, /ОзарЯема полной луной...» — М.Ю. Лермонтов). Переменная анакруза позволяет создавать разнообразные ритмические эффекты. Кроме того, своеобразный ритмический рисунок создает введение *спондеев* в ямбической анакрузе. Это излюбленный прием русских поэтов середины — второй половины XVIII в. Ср. пример такого спондея у Пушкина в описании Полтавского боя (явная стилизация под «высокий слог» ломоносовской оды): «ШвЕд, рУсский колет, рубит, режет...».

АНАПЕСТ (греческ. *anapaistos* — обратный дактилю, буквально — отраженный назад) — трехсложный стихотворный метр с ударением на третьем слоге стопы или реже с так называемым «сильным слогом» на месте этого ударного; на первый слог строки может при этом падать

дополнительное («сверхсхемное») ударение («Там, в ночнОй завывАющей стУже», — А.А. Блок). В классической русской поэзии преобладал трехстопный и четырехстопный анапест, но в XX в. были опробованы и иные его разновидности.

АНАФОРА (греческ. *anaphora*, буквально — вынесение вверх) — хороший русский синоним «единоначатие»: стилистическая фигура, состоящая в повторении начальных частей (первых слов или их частей, иногда ритмико-синтаксических оборотов) в двух или более смежных относительно самостоятельных по смыслу отрезках речи (например, «Город пышный, город бедный...», — А.С. Пушкин; «Черноглазую девицу, / Черногривого коня», — М.Ю. Лермонтов).

АНТИТЕЗА (от греческ. *antithesis* — противоположение) — важная и широко распространенная стилистическая фигура, основанная на стилизации (сопоставлении или противопоставлении) контрастных понятий, состояний, положений, образов («Я царь, — я раб, — я червь, — я бог!», — Г.Р. Державин). Антитеза — одно из основных «технических» средств сочетания писателем сложности смысла с исключительной компактностью его выражения. На приеме антитезы строятся поэтому многие названия художественных произведений (например, «Преступление и наказание», «Война и мир»).

«АРЗАМАС» — кружок русских писателей-карамзинистов, существовавший в Санкт-Петербурге в 1815—1818 гг. (К.Н. Батюшков, В.А. Жуковский, В.Л. Пушкин, молодой А.С. Пушкин и др.). Арзамасцы выступали за так называемое «очищение языка» (путем введения в русский язык различных слов и оборотов из западно-европейских языков), «легкость слога», отстаивали принципы сентиментализма и романтизма. Им противостояло общество «Беседа любителей русского слова» (А.С. Шишков, С.А. Шихматов, А.С. Грибоедов, В.К. Кюхельбекер и др.), отстаивавшее (порою несколько прямолинейно) национальную самобытность русской литературы, выступавшее за «трудный» слог, за яркий усложненный метафоризм в поэзии.

АРИСТОКРАТИЯ (от греч. *aristos* — лучший и ...кратия) — в России XIX в. — богатое и наиболее родовитое дворянство.

АРИСТОТЕЛЬ (384—322 гг. до нашей эры) — древнегреческий ученый — в частности, философ, логик, эстетик и теоретик литературы, ученик Платона, воспитатель и учитель Александра Македонского. Автор цикла логико-семантических работ «Органон» («Аналитики» 1-я и 2-я, «Категории», «Об истолковании», «Топика»), а также «Риторики» и «Поэтики» (ее дошедший текст неполон). В основе искусства, по Аристотелю, лежит *мимесис* (творческое художественное подражание). Оказал колоссальное влияние на мировую эстетику и филологию (особенно в области теории стиля и поэтики).

АРХАИЗМЫ (от греческ. *archaios* — древний) — старые слова, обороты речи, грамматические конструкции, исторические реалии и т.п., вводимые писателем в произведение в целях художественно-стилистической выразительности.

АССОНАНС (французск. *assonance* — созвучие) — неточная рифма, — рифма с совпадением ударных гласных звуков при частичном несовпадении согласных («лучше/случай», «Павел/ангел»). В конце XVIII в. ассонанс был с необыкновенным разнообразием опробован Г.Р. Державиным, впоследствии надолго придан искусственному забвению и возобновлен в серебряный век (А. Блок, В. Брюсов, И. Северянин и др.).

АТРИБУЦИЯ (латинск. *attributio* — определение) в *текстологии* — установление автора, когда художественное произведение анонимно (или раскрытие псевдонима), а также времени и места его создания. Опирается на комплексный анализ словесно-стилевой стороны текста, особенностей его сюжета и композиции и т.д.

АФОРИЗМ (греческ. *aphorismos* — изречение) — выраженная в лаконичной броской форме неожиданная, глубокая и обобщенная мысль («Мысль изреченная есть ложь» — Ф.И. Тютчев). В фольклоре к афоризму функционально близка пословица.

БАГРАТИОН Петр Иванович (1765—1812) — князь, русский военачальник, с 1809 г. генерал от инфантерии. Был участником заграничных походов А.В. Суворова в Италию и Швейцарию, кутузовского похода в Австрию в 1805 г. (стал победителем знаменитого арьергардного сражения с французами под Шенграбенем). Состоя во время Отечественной войны 1812 г. командующим 2-й армией, был тяжело ранен в Бородинском сражении (ему оторвало ядром ногу) и вскоре умер от раны.

БАЛЛАДА (французск. *ballade*, от позднелатинск. *ballo* — пляшу, танцую) — во французской, итальянской, английской и немецкой литературах термин имеет различное смысловое наполнение. В русском романтизме XIX в. баллада — стихотворение с подробно и детально описанным сюжетом, причем обычно сюжетом на мистико-фантастической основе. Классик такой баллады — В.А. Жуковский.

БАРКЛАЙ-ДЕ-ТОЛЛИ Михаил Богданович (1761—1818) — князь, русский полководец, генерал-фельдмаршал. Занимая должность военного министра, одновременно командовал во время Отечественной войны 1812 г. 1-й армией. Его непрерывные столкновения с П.И. Багратионом были одной из причин назначения главнокомандующим М.И. Кутузова. Многие современники не понимали применявшуюся Барклаем тактику стратегического отступления к Москве, но Кутузов продолжил ее и даже без боя сдал город французам. В 1813—1814 гг. Барклай-де-Толли был в Заграничном походе главнокомандующим русско-прусской армией.

БАРРИКАДА (французск. *barricade*) — оборонительное заграждение из подручных средств наподобие досок, сваленных столбов, мешков с песком, камней и др., применяемое обычно во время уличных боев. В XIX в. было символом народной революции.

БАРХАТНАЯ КНИГА — родословная книга знатного русского боярства и дворянства, составленная во второй половине XVII в.

БАРЩИНА — форма обязательного безвозмездного труда крепостного крестьянина на своего помещика. После отмены в России крепостного права для временнообязанных крестьян до 1882 г. сохранялась такая родственная ей форма безвозмездной работы, как издольщина. Более легкой формой крепостной материальной зависимости считался оброк — ежегодный сбор крепостными для помещика денег и натуральных продуктов.

БАХ (Bach) Иоганн Себастьян (1685—1750) — величайший немецкий композитор, музыкант-органист и клавесинист. Непревзойденный мастер и теоретик музыкальной *полифонии* (многоголосие, контрапункт). Множество произведений для органа, «Хорошо темперированный клавир» (1722—1744), Месса си-минор (ок. 1747—1749), так называемые «пассионы» — «Страсти по Иоанну» (1724), «Страсти по Матфею» (1727 или 1729), около 200 кантат духовного и светского характера, инструментальные концерты и др.

БАХТИН Михаил Михайлович (1895—1975) — российский литературовед. Выступил как новатор в изучении литературной *полифонии* (книга «Проблемы поэтики Достоевского»). Исследовал народную «смеховую» культуру средневековья и ренессанса («Творчество Франсуа Рабле», 1965), интересовался вопросами философии языка, философии художественного творчества. В 70-е годы XX в. основные идеи М.М. Бахтина были весьма популярны в кругах литературоведческой молодежи.

БЕЛИНСКИЙ Виссарион Григорьевич (1811—1848) — знаменитый русский литературный критик, идеи которого оказали огромное влияние на литературу XIX в. Сотрудничал в журналах «Телескоп» (1833—1836), «Отечественные записки» (1839—1846) и «Современник» (1847—1848). В молодости проявлял себя как последователь Гегеля. Впоследствии систематически стремился прививать русской литературе обличительный пафос. Разработал теоретические принципы «натуральной школы» («гоголевского направления») 1840-х годов и был ее фактическим главой. Автор одиннадцати статей об А.С. Пушкине. Прозорливо рассмотрел в М.Ю. Лермонтове великого художника. Русскую литературу XVIII в. в основном недооценивал.

БЕЛЛЕТРИСТИКА (от французск. *belles lettres* — художественная литература) — литература (обычно проза) «легких» развлекательных жанров — путешествия, приключения, фантастика, детектив.

ЭПОЛЕТЫ — офицерские знаки отличия, носившиеся на плечах, подобно современным погонам (в русской армии были периоды, когда практиковался эпóлет на одном плече). Отличались от погон формой и специфическими украшениями в виде бахромы, шнура и т. п.

ЭПОПЕЯ (от *epos* и греческ. *poieo* — творю) — большое по объему повествовательное произведение в стихах или прозе, посвященное изображению широкомасштабных исторических (или историко-мифологических) событий о выдающихся национально-исторических событиях («Илиада» Гомера, роман Л.Н. Толстого «Война и мир» и др.). В бытовом смысле — полный событий и приключений и чем-то конкретным завершившийся отрезок человеческой жизни.

ЭПОС (греческ. *epos* — слово, повествование) — один из трех литературных родов (наряду с лирикой и драмой). Основной жанровой формой литературного эпоса многие века была эпическая поэма (в русском фольклоре былина, сказка и историческая песня), в литературе нового времени такой основной формой стал роман. Повесть, рассказ, новелла — также формы эпоса.

ЮНКЕР — (нем. *Junker*), в русской армии звание унтер-офицера из дворян, а начиная с 1863 г. и до Октябрьской революции звание воспитанника военного (юнкерского) училища.

«ЮНОСТИ ЧЕСТНОЕ ЗЕРЦАЛО» — составленное при Петре I руководство по этикету в дворянской среде, которое применялось в процессе обучения детей-дворян.

ЯМБ (греч. *iambos*; различных этимологических толкований этого термина имеется несколько) — двусложный стиховой метр, в котором чередуются слоги безударный/ударный, безударный/ударный и т. д. («Роняет лес багряный свой убор» — А.С. Пушкин). Иначе говоря, в нем, в отличие от хорея, ударения приходятся на четные слоги. С ямбом в русской поэзии связан устойчивый ассоциативный ореол, поскольку это, пожалуй, самый «классический», «авторитетный» из метров русского силлабо-тонического стиха, излюбленный метр М.В. Ломоносова, Г.Р. Державина, А.С. Пушкина. Основные размеры русского ямба — прежде всего, четырехстопный (лирика, оды, эпические поэмы), затем шестистопный (многие поэмы и стихотворные пьесы XVIII в.), пятистопный (лирика и стихотворные пьесы как XIX в., так и XX в.), а также *вольный* — с варьирующимся количеством стоп в строках (некоторые поэмы XVIII в. — прежде всего, «Душенька» И.Ф. Богдановича, басни XVIII — XX вв. — например, басни И.А. Крылова, стихотворная комедия XIX в. — например, «Горе от ума» А.С. Грибоедова)

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	3
ТВОРЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ НАЧАЛА 1840-х ГОДОВ	6
«ГОГОЛЕВСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (НАТУРАЛЬНАЯ ШКОЛА)	35
ВЫСОКАЯ КЛАССИКА	53
Александр Иванович Герцен (1812—1870)	53
Иван Александрович Гончаров (1812—1891)	66
Иван Сергеевич Тургенев (1818—1883)	93
Федор Михайлович Достоевский (1821—1881)	113
Николай Алексеевич Некрасов (1821—1878)	140
Сергей Тимофеевич Аксаков (1791—1859)	156
Федор Иванович Тютчев (1803—1873)	166
Афанасий Афанасьевич Фет (1820—1892)	187
Алексей Константинович Толстой (1817—1875)	199
Александр Николаевич Островский (1823—1886)	208
Алексей Феофилактович Писемский (1821—1881)	215
Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин (1826—1889)	221
Лев Николаевич Толстой (1828—1910)	232
ЛИТЕРАТУРА ПЕРЕЛОМА ВЕКА (конец 1850-х — 1860-е годы)	257
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	266
ФИЛОЛОГО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ГЛОССАРИЙ	268

Учебное издание

Минералов Юрий Иванович

**ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА
(40—60-е ГОДЫ)**

Редактор Т.А. Феоктистова

Художественный редактор З.Е. Анфиногенова

Художник В.Н. Хомяков

Технический редактор Н.В. Быкова

Компьютерная верстка С.Н. Луговая

Корректор Е.Н. Борисова

Лицензия ИД № 06236 от 09.11.01.

Изд. № ЛЖ-224. Сдано в набор 30.07.02. Подп. в печать 03.12.02.
Формат 60 x 88¹/₁₆. Бум. офсетная. Гарнитура «Таймс». Печать офсетная.

Объем 18,62 усл. печ. л. 19,12 усл. кр.-отт. 18,34 уч.-изд. л.

Тираж 6000 экз. Зак. № 2554

ФГУП «Издательство «Высшая школа»,
127994, Москва, ГСП-4, Неглинная ул., 29/14.

Тел.: (095) 200-04-56

E-mail: info@v-shkola.ru <http://www.v-shkola.ru>

Отдел реализации: (095) 200-07-69, 200-59-39, факс: (095) 200-03-01.

E-mail: sales@v-shkola.ru

Отдел «Книга-почтой»: (095) 200-33-36. E-mail: bookpost@v-shkola.ru

Набрано на персональных компьютерах издательства.

Отпечатано в ФГУП ордена Знак Почета Смоленской областной типографии
им. В.И. Смирнова. 214000, г. Смоленск, пр-т им. Ю. Гагарина, д. 2.



В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ "ВЫСШАЯ ШКОЛА"
РАБОТАЕТ СЛУЖБА

«КНИГА



ПОЧТОЙ»

*Если Вы живете далеко от столицы,
не огорчайтесь!*

Каждый желающий может заказать и получить выпускаемую издательством литературу по почте в любой точке России и ближнего зарубежья.

Стоимость пересылки составит 25% от суммы покупки, независимо от месторасположения.

Рассылка книг производится только по предоплате.

Для оформления заказа нужно воспользоваться прайс-листом издательства «Высшая школа».

Прайс-лист можно бесплатно заказать по почте, получить по факсу, заказать по электронной почте или найти на нашем сайте в Интернете.

При поступлении средств на расчетный счет издательства «Высшая школа» на каждого клиента открывается лицевой счет, на котором фиксируется движение средств клиента.

Цена заказанного товара может отличаться от указанной в прайс-листе. Отгрузка производится по цене, действующей в день регистрации заказа.



127994, Москва, ул. Неглинная, д. 29/14.



(095) 200-33-36

Факс: (095) 200-06-87, 200-03-01

E-mail: bookpost@v-shkola.ru <http://www.v-shkola.ru>

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX века

ISBN 5-06-004241-3



9 785060 042412

