

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX века

ISBN 978-5-06-005382-1



9 785060 005382



ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX века

Н.М. Фортунатов
М.Г. Уртминцева
И.С. Юхнова



Н.М. Фортунатов
М.Г. Уртминцева
И.С. Юхнова

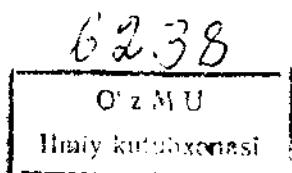
ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX века



Н.М. Фортунатов
М.Г. Уртминцева
И.С. Юхнова

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX века

Под редакцией
Н.М. Фортунатова



Москва
«Высшая школа» 2008

УДК 821.0
ББК 83.3(2Рос-Рус)1
Ф 80

Рецензенты:

докт. филол. наук, проф. *Ю.М. Никишов*,
докт. филол. наук, проф. *Н.Л. Вершинина*

Во внешнем оформлении использованы фрагменты произведений:
Л.С. Бакст «Ужин», «Миндаль в цвету»; И.Е. Репин «Какой простор!»;
С.И. Васильковский «Таврида».

Фортунатов Н.М.

Ф 80 История русской литературы XIX века: Учебное пособие / Н.М. Фортунатов, М.Г. Уртминцева, И.С. Юхнова; Под ред. Н.М. Фортунатова. — М.: Высш. шк., 2008. — 671 с.

ISBN 978-5-06-005382-1

В учебном пособии раскрываются основные особенности историко-литературного процесса XIX века как сложнейшей научной проблемы, отмечаются его закономерности, дается яркое представление об авторском вкладе в литературу выдающихся мастеров этой поры. Большое внимание уделяется вопросам формы, методикам анализа конкретных художественных структур, взаимосвязям литературы с другими видами искусств.

Для студентов вузов.

УДК 821.0
ББК 83.3(2Рос-Рус)1

ISBN 978-5-06-005382-1 © ОАО «Издательство «Высшая школа», 2008

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

ВВЕДЕНИЕ

Русская литература XIX в., если воспользоваться метафорой, давно уже ставшей устойчивой, — это подлинно *золотой век* нашей литературной классики. В эту пору творили гениальные мастера, наследие которых вошло в сокровищницу мировой культуры как ее оригинальнейшая и значительная по своим художественным идеям и форме составляющая, даже не на десятилетия, а на века определившая развитие всемирного литературного процесса.

Она продемонстрировала поразительную *жизненную стойкость* и до сих пор продолжает оказывать свое воздействие на европейскую и мировую литературную практику XXI столетия и на сознание громадной массы людей, наших современников.

Это *век титанов* искусства. Сначала Пушкин, Гоголь, Лермонтов, а затем целое созвездие великих и гениальных дарований: Некрасов, Островский, Тургенев, Гончаров, Достоевский, Толстой, Чехов. Не говоря о более скромных, но все-таки очень ярких талантах, подготавливавших почву для их поражающих и сейчас своей художественной силой открытий или разрабатывавших найденные ими пути.

Другая замечательная черта этого периода заключается в том, что он дает классические произведения словесного творчества. Классика же есть не что иное, как наиболее полное воплощение *объективных законов* искусства. В дальнейшем, после этого периода, не литература усложняется, поднимаясь на более высокую ступень, а скорее усложняется ее интерпретация. Филология, обращаясь к веку двадцатому, нередко проявляет чудеса «научной эквилибристики», демонстрирует свою склонность к импровизациям, к свободному истолкованию литературных явлений. Скромный талант может быть назван великим или даже гениальным, посредственность — талантом, а сомнительные эксперименты — возведены в достоинство высокого произведения искусства. Такое нередко случалось в сравнительно недавнее время, да и сейчас происходит на каждом шагу в оценках творчества современных авторов.

Литература XIX в. в лучших своих представителях не нуждается в таких коррекциях. Она в этом смысле безупречна и дает действитель-

но образцовые с точки зрения *художественного совершенства* произведения. Поэтому определение ее как золотого века русской литературы не является преувеличением, это всего лишь объективная фиксация истинных достоинств ее великого наследия.

Уместным было бы сказать, хотя бы коротко, об истории самой истории литературы как научной дисциплины XX в., о ее методологических опорах и о нынешнем кризисном ее состоянии.

Первая волна разочарования и попыток выйти из тупика относится к началу XX столетия, к появлению «формального метода», а затем в 20-х годах «Общества по изучению поэтического языка» (ОПОЯЗ). Опорой поисков становилась лингвистика (точнее — структурная лингвистика). Хотя уже в самом начале 20-х годов Л.В. Щерба, выдающийся русский ученый, высказал глубокую мысль о том, что лингвистика, став наукой точной, понесла жесточайшие потери, разорвав все связи с филологией в широком смысле слова и даже с самим языком, понимаемым как выразительное средство (т.е. как средство выражения художественных идей). Суть этой мысли, подтвержденной затем опытом многих десятилетий, состояла в том, что лингвистика, несмотря на все предпринимаемые усилия, оказалась бессильной помочь поэтике. Л.В. Щерба предложил разработку нового направления, определив его как *эстетику слова*, однако трудности оказались столь велики, что ей так и не суждено было сложиться в самостоятельную науку со своими границами и своими методиками.

Парадоксальность ситуации заключалась в том, что именно 20-е годы были временем, которое вполне можно было бы определить как *подлинный Ренессанс* в отечественном искусствознании. Трагичность этих лет заключалась в том, что продуктивное направление, связывавшее литературоведение с более точными теориями искусств: музыкой, архитектурой, живописью (эти идеи настойчиво утверждались у нас В.М. Жирмунским, на Западе — Оскаром Вальцелем, печатавшимся в 20-е годы и в России), оказалось самым жестоким образом подавленным, уничтоженным «на корню». Заниматься поисками закономерностей формы стало небезопасно, можно было трудиться лишь в официально дозволенных пределах «формы и содержания», толковавшихся далеко не диалектически. Кто-то из ярких экспериментаторов уцелел, отправившись в эмиграцию, как П. Бицилли, другие оказались в застенках ГУЛАГа, третьи ушли в безопасные лингвистические и фольклорные штудии. Исчезла, так и не получив полного своего развития, капиталнейшая идея изучения литературы как одной из *ветвей искусствознания*, каковой она и является по самой своей природе, не подвластная логическим операциям, которые доминируют в лингви-

стике, семиотике, философии, социологии, а они-то как раз и диктовали свою волю (и свои методики) литературоведению. Мечта А. Веселовского о том, чтобы превратить историческую поэтику в «историческую эстетику», о чем он писал уже в первом издании своего знаменитого труда («Историческая поэтика»), так и не осуществилась. Наука о литературе только с еще большим трудом, преодолевая стереотипы, подходит к решению этой задачи, значение которой трудно переоценить. В самом деле, в литературоведении, научной дисциплине, имеющей имя, по ироническому определению, растянувшееся, «как обоз», с множеством частных ответвлений, до сих пор нет раздела, посвященного литературной форме, т.е. художественной структуре, который существует в каждой уважающей себя искусствоведческой дисциплине. Вот почему — скажем, несколько забегая вперед, — авторы учебника такое внимание уделяют анализам *композиционного единства* произведения, организации самой его художественной ткани, таящей в себе громадную силу воздействия на воспринимающее сознание.

В те же 20-е годы, как и тезис о единении науки о литературе с искусствоведением, потерпела неудачу и попытка придания литературоведению философской направленности. Работа М.М. Бахтина о Достоевском вышла в свет в 1929 г. с предисловием А.В. Луначарского, тогда наркома просвещения, что не спасло автора от репрессий и ссылки, а книгу — от забвения более чем на тридцать лет.

В конце 50-х — начале 60-х годов науку о литературе ждало еще одно испытание: возник мощный «математический» бум, экспансия точных дисциплин. (В шутку гуманитарные науки, в отличие от естественных наук, стали позднее называть «неестественными»). Филологии решительно было предложено пойти на выучку к математике, если она собиралась остаться на высоте истинной науки. Однако прошло совсем немного времени, и выдающийся руководитель советской кибернетической школы академик А. Колмогоров, возглавивший энергичный прорыв математики в искусствоведение (он сам тогда занимался нетривиальными математическими исследованиями стихотворного метра), с присущими ему остроумием и откровенностью, первым признал сокрушительный провал радужных надежд на спасение гуманитаристики науками точными или, как тогда говорили, «лириков» — «физиками», заметив, что моделирование процессов творчества удалось, но на уровне... условных рефлексов! Низведение творящего сознания до рефлексобразующего существа — таков был безжалостный итог математической эйфории. Между тем с кафедр серьезных симпозиумов и конференций продолжали звучать утверждения о том, что современные поэты должны в принципе писать лучше Пушкина, так как обла-

дают значительно большим количеством бит (единица информации) и что кибернетики готовы хоть сейчас промоделировать «Братьев Ершовых» (забытый роман забытого советского писателя), но им нужно еще немного времени, чтобы сделать то же самое с «Братьями Карамазовыми». Все это, однако, было не более чем фразой, как и обещание создать мыслящую кибернетическую систему на биологическом уровне. Да и само столкновение точных и гуманитарных наук, наделавшее столько шума, возникло на основе философского недоразумения — неверного истолкования природы искусства; ее невозможно было отождествлять с рефлексией, что и произошло, когда утверждалось, что эксперимент в эпоху технической революции действует на воображение гораздо сильнее, чем любое произведение искусства, между тем как художественное творчество — это особая область работы человеческого сознания, и ее ничем нельзя заменить, у нее свои законы и нормы.

Сейчас этот спор, казалось бы, ушел в прошлое, уже далекое, осталась только знакомая, но уже тускнеющая в памяти поколений метафора («физики — лирики»). В действительности же он невероятно *обострился*, так как перешел на уровень раннего формирования личности — в среднюю школу с ее резкими градиентами в сфере гуманитарных и негуманитарных направлений уже на ранних стадиях обучения. Так что философы и деятели искусства сколько угодно могут повторять, что новое тысячелетие будет гуманитарным или его не будет вовсе, что человечеству и цивилизации грозит самоуничтожение при таком пренебрежении культурой, образовательный и важнейший личностный процесс, по крайней мере у нас, в России, идет, не обращая на них никакого внимания, идет своим разрушительным путем в формировании творческой личности. Поэтому авторы учебника по мере сил и возможностей пытались нейтрализовать эти давние и в особенности нынешние ошибки в области реформ образования тем, что подчеркнутое внимание уделяли *эстетической* стороне литературной образности.

Наконец, академиком В.В. Виноградовым в книге «О языке художественной прозы» было предпринято еще одно усилие в начале 80-х годов объединить лингвистические методы анализа с литературоведческими. Однако «язык» так и остался языком (в приемах его исследования). Предполагаемого синтеза лингвистики с литературоведением не произошло.

Середина — конец XX столетия представляют собой пеструю картину сменяющих друг друга едва ли не с калейдоскопической быстротой различных научных направлений с доминирующим положением в них *структурализма*. В связи с тем что советская гуманитарная наука к тому времени была прочно отделена от остального мира «же-

лезным занавесом», ей приходилось заново открывать то, что было уже открыто. Так появились тартусская и московская школы структурализма (в Тарту — структуральной поэтики). Американская же и европейская академическая мысль со свойственным ей прагматизмом и педантичностью испытала и проверила за это время множество концепций и методик, стараясь идти «в ногу с веком», но нередко при этом возвращаясь назад. Так, англо-американская *новая критика* утверждала аналитическое прочтение текста, восходящее к русскому формализму начала века. Вновь актуализировались *социологические* подходы к литературе с обращением к марксистской идее «классовости» или к не менее вульгарной — «колониальной экспансии» развитых национальных культур и т.п. В англо-американском и европейском научном мире завоевали себе прочные позиции *гендерное и феминистское* направления, *фрейдистские* подходы с их острыми «сюжетами», порой на грани фола.

Особенную популярность приобрела волна *французских* теоретиков структурализма и постструктурализма — различных по своей ориентации ученых, захлестнувшая Старый и Новый Свет. Нельзя не заметить, что опыт структурализма строился на позитивных данных, на том, что могла предоставить в качестве опоры для аргументов лингвистика, семиотика, социология, экономика, экспериментальная психология и т.п.

Научный жаргон и «свободный» бег пера, впрочем, затягивали в терминологические лабиринты с большим успехом, чем открывали суть самих концепций, нередко крайне субъективных. Теоретики «генерировали» идеи, по выражению Д.С. Лихачева, мало считаясь с текстом, с его художественной организацией, с закономерностями творчества и эстетического восприятия, регулирующими жизнь литературы. Не случайно в самом начале нового тысячелетия волна критики, обрушившейся на филологию, достигла своего пика. Вновь остро ставились вопросы о перспективах дальнейшего развития науки о литературе, о необходимости ее реформации, о целях и функциях филологических исследований, о том, какие тексты следует считать литературными и относить ли их к сфере досуга или рассматривать как источник этических норм, о том, в какой мере связана история литературы с другими областями исторических исследований, и т.п.

На исходе XX столетия наиболее острой, безжалостной критике наука о литературе подверглась уже со стороны самой литературы в жанре *филологического романа*, или *университетской прозы*, как его еще определяли. Дело в том, что авторы таких произведений нередко оказывались преподавателями высшей школы, гуманитариями, кото-

рым были хорошо знакомы не только общие концепции, но и конкретные методики структурализма и постструктурализма. Таковы были романы Малькольма Бредбери «Исторический человек» и «В Эрмитаж!», Джона Хайнца «Рассказ лектора», Дэвида Лоджа с целой серией «академических» романов, у нас Владимира Новикова «Роман с языком. *Сентиментальный курс*». С тонкой иронией, порой в гротесковой форме авторы показывали читателям пути, по которым им самим и их коллегам приходилось идти в научных исследованиях или в работе со студентами. Порой в таких произведениях четко формулировались конкретные положения критического толка в отношении технологий гуманитарных наук: литературоведения, социологии, истории, высказывались идеи, подвергавшие сомнениям некоторые устойчивые подходы к области филологических знаний. Так, в романе Владимира Новикова была подчеркнута мысль о том, что век двадцатый отмечен чрезмерным преувеличением роли языка. Это положение особенно важно по отношению к истории литературы, где смена эпох представляет собой не просто эволюцию, как это часто толкуется, идеологий, социальных, исторических, этических, языковых норм, а смену *литературных форм*, диктуемых именно законами искусства, т.е. иначе говоря, законами надъязыковыми по своей природе.

На фоне этих пережитых наукой о литературе кризисных состояний авторам учебника представляется предпочтительным *монографический* принцип изложения материала в виде авторских персоналий.

Во-первых, он дает возможность объединить *синхронный* и *диахронный* подходы к историко-литературному процессу в его вертикальной и горизонтальной плоскостях. Появляется возможность рассмотреть конкретные литературные явления в определенный отрезок времени (например, черты характерологии, сюжетосложения, жанровое, стилевое своеобразие различных писателей) и вариативное движение, модификации в процессе их становления и развития. Это принцип разграничения-единства, которому пока что нет замены. Возникает не мозаика отдельных фрагментов литературной истории, а *целостная* картина со связями отдельных элементов в ней: не только писательских судеб, но и судеб книг. Не случайно все попытки дать историю литературы как потока художественных текстов обычно приводили к сумятице, хаосу и всякий раз прерывались едва ли не на «полуфразе»: задуманные в виде масштабных изданий, они, как правило, заканчивались на втором-третьем томе, дальше дело не шло и затухало самым банальным образом — продолжения не следовало.

Во-вторых, тот же принцип дает возможность провести извешенный *отбор* материала. Это очень важно. Объективная картина лите-

ратурной жизни вовсе не в исчерпывающей полноте списка авторов того или иного времени. Учебник как свод литературных событий — это не то, что читали современники, а то, что читается последующими поколениями. Поэтому необходимость ввести литературный процесс в четкие рамки, упорядочить перечень имен и фактов, выделить в нем смену направлений, стилей, соотнесенность разных писательских индивидуальностей — это не произвол составителей, а сама «живая жизнь» литературы как процесса, где исподволь происходит переоценка ценностей и остается лишь то, что имеет право на существование и где постепенно все рельефнее, отчетливее складывается представление о том, что прежде или не замечалось, или подвергалось ложным интерпретациям. Например, Островский, которого до сих пор определяют как «писателя-этнографа», оказывается для нас, людей иного времени — более столетия спустя — в некоторых своих пьесах не просто современным, а своевременным писателем, настолько глубоко им схвачен русский характер и глубинные процессы русской жизни, обладающие способностью к метаморфозам и повторениям.

Разница, правда, весьма существенная, состоит в том, что в истории литературы отбор совершается поколениями читателей, сменяющими друг друга, а в учебнике — его авторами, т.е. теми же читателями, только профессионально ориентированными: еще один довод в пользу сопряжения истории литературы с самой природой литературы, с ее скрытыми законами.

К тому же персоналии могут рассматриваться как своего рода «микроистории» литературы, как ее звенья, из которых и складывается движение *общего* историко-литературного процесса. Каждый крупный писатель — это всегда свой, замкнутый в себе мир, со своими драмами и своими нередко комическими ситуациями, а главное, со своим всегда неповторимым опытом. Иногда там, где ждешь удачи, тебя подстерегает провал, а там, где работаешь, не предполагая оваций восторженной публики, там неожиданно-негаданно вдруг приходит слава. Достаточно вспомнить Тургенева. Он собрался было уже оставить литературу после не особенно успешных в течение нескольких лет своих публикаций в качестве поэта-лирика и автора еще более слабых, подражательных поэм и не особенно оригинальных рассказов (исключение составили, пожалуй, только «Три портрета»), как вдруг в разделе «Смесь» некрасовского «Современника» в 1847 г. появился «Хорь и Калиныч», и он стал развивать успех в новом для себя жанре, не подозревая, что великое достижение его прозы — именно «Записки охотника». Романам его суждено будет уйти в тень, отбрасываемую гениальными его соперниками — Толстым и Достоевским, в драматур-

гическом роде творчества, которому он тоже отдал много сил, — Чеховым, а скромные его рассказы так и остались высочайшим совершенством и наиболее полным воплощением русской жизни и души русского народа. Достоевский много сил отдал журналистике, но преуспел, однако, не в ней, а в романном творчестве и только здесь стал тем, кем должен был стать, — подлинным художественным гением.

Разумеется, подобные писательские поиски невозможно объяснить «идеологией» автора или социальным, общественным воздействием, или, наконец, традицией, чем нередко оперировала история литературы, но и процессами, лежащими в области *психологии творчества и личностного становления художника*. Этим вопросам также уделяется внимание в учебнике.

Еще одна его доминанта — проблемы *поэтики*, т.е. глубинные закономерности, которыми живет литературное произведение. Пушкинская знаменитая фраза по поводу комедии Грибоедова: «Поэта должно судить по законам, им самим над собою признанным», — совершенно справедлива. Но это не значит, что можно пренебречь общими законами искусства. Ведь не случаен же странный парадокс, который мы постоянно наблюдаем в творчестве мастеров, о которых пойдет речь, — гению всегда работает с трудом, потому что он чувствует хватку этих объективных законов искусства, которые смело переступает, не замечая их, самоуверенная посредственность.

Целесообразно по возможности вводить в курс истории литературы вопросы *эстетики*. Подобного рода наблюдения помогают не просто полнее понять эволюцию литературы, но и воспитывают филологическое, а в более широком аспекте — гуманитарное мышление. Такой учебник может быть полезен не только будущим преподавателям-словесникам, но и студентам негуманитарных факультетов и вузов, более того — громадной аудитории любителей литературы, читателей русской классики.

Ведь язык искусства — это вовсе не язык слов, а язык образной, художественной системы, и его надо знать или иметь хотя бы достаточно ясное представление о нем и о его законах. Вопрос о том, что такое искусство, не случайно с величайшей настойчивостью ставил Лев Толстой в статьях, посвященных литературе, и в знаменитом трактате («Что такое искусство?»), полагая, что искусство есть важнейшее средство общения людей между собой и потому громадная воспитывающая (или развращающая) людей сила. В особенности для гуманитариев постановка таких вопросов важна: человек может всю жизнь, по роду своей деятельности, толковать об искусстве, не отдавая себе отчета в том, что есть искусство.

В той же мере, как и законы самой природы художественного творчества, необходимо знать и язык искусства разных *направлений, стилей*, литературных *периодов*, сменяющих друг друга, что дает возможность отчетливее представить себе картину развития литературы XIX в. К сожалению, ущербность *социологического* истолкования литературного процесса все еще дает себя знать даже сейчас, так что временами читателю трудно бывает разобраться, о чем идет речь: об истории искусства или истории общества, о жизни художественного образа или жизни, кипящей вокруг нас, о вымышленной реальности, созданной воображением писателя, или о реальности действительной.

К тому же в методиках конкретных анализов все еще господствует *тематический* принцип, связанный с узко толкуемым понятием темы: о *чем* говорится или *что* изображено в литературном произведении. Читатель в таком случае ориентируется скорее не на текст, а на действительность, давшую толчок рождению текста. Образ, попадающий под этот безжалостный пресс отвлеченной мысли, мгновенно разрушается, превращается в свою противоположность, и о великом пушкинском шедевре могут толковать так: «Поэт говорит о том, что он помнит чудное мгновение, когда перед ним явилась она ...»

Это не просто шарж, остроумная карикатура, когда-то созданная известным исследователем чеховского творчества З.С. Паперным, — это безжалостно точный «портрет» методик, к которым нередко прибегают профессионалы-литературоведы. Ведь до сих пор так или иначе и в той или иной форме рассуждают о том, что содержание «Войны и мира» Толстого — изображение Отечественной войны 1812 г., а «Тихого Дона» М.Шолохова — борьба с контрреволюцией на Дону! Говорят в таких случаях не о литературе, а *по поводу* литературы, минуя специфику самой художественной ткани, которая несет в себе в высшей степени многообразное, ярко и эмоционально высказанное эстетическое содержание, ускользающее от подобного рода дефиниций.

Поэтому вопрос необходимо ставить более сложно: не просто *что*, а *как* это «что» передано, выражено *всей целостностью* художественного произведения и одновременно акцентировать важность такой аналитической работы. Авторы пособия исходили из очень простой мысли: учебник *должен учить*, но не просто сообщением свода литературных фактов, а еще и примерами конкретных анализов текста, дающих возможность постижения *глубинных художественных смыслов*.

Наконец, следует отметить, что многие разделы, реализующие проект, являются *проблемными*. Во-первых, потому, что каждый из них решает всякий раз ту или иную конкретную задачу, которая отражает в себе уровень и направление поисков современной науки о литературе,

и, во-вторых, по той причине, что это не повторение положений, какие можно найти в любом другом учебнике, монографии, а то, что несет на себе печать творческой и научной *индивидуальности* исследователя, его точку зрения, его аналитические приемы, его многолетний опыт работы преподавателя высшей школы. Иными словами, вы можете найти здесь нередко то, чего не найдете нигде, потому что авторы очень часто ставят острые, еще не решенные проблемы и предлагают собственные пути их разрешения.

Мы делимся с вами своими поисками, а там пойдут в дело ваши усилия и ваш собственный, уже самостоятельный поиск познавательной перспективы. Но ведь это и есть высшая цель всякого образовательного проекта — *разбудить и сформировать* индивидуально-творческое сознание читателя, дать ему возможность подняться на более высокую ступень профессионального и, что особенно важно, личностного, духовного, нравственного *самосовершенствования*, как говорил в таких случаях Лев Толстой.

Разделы учебника написаны:

Фортуатов Н.М.: Введение, Н.А. Некрасов, А.Н. Островский, Литература конца XIX века, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, А.П. Чехов, Провинциальный контекст в русской литературе 50–90-х годов, П.И. Мельников (Андрей Печерский), В.Г. Короленко, Заключение;

Уртмицева М.Г.: Н.В. Гоголь, Литература второй половины XIX в., Натуральная школа, А.И. Герцен, Ф.И. Тютчев, И.А. Гончаров, И.С. Тургенев, Н.Г. Чернышевский-романист и русская демократическая беллетристика 60-х годов, М.Е. Салтыков-Щедрин, Н.С. Лесков;

Юхинова И.С.: Литература 1800–1840-х годов, В.А. Жуковский, К.Н. Батюшков, Творчество декабристов, А.С. Грибоедов, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, лирика Е.А. Боратынского, А.А. Фет, А.К. Толстой.

ЛИТЕРАТУРА 1800–1840-х годов*

Русская литература первой трети XIX в. представляла собой явление сложное и противоречивое. В ней сосуществовали разные течения и стили. С одной стороны, в начале века еще активно выступали в печати классицисты, образовавшие общество «Беседа любителей русского слова» (1811–1816), во главе которого встали А.С. Шишков, Д.И. Хвостов, А.А. Ширинский-Шихматов, А.А. Шаховской. Вместе с тем были сильны позиции сентименталистов (Н.П. Брусилов, В.В. Измайлов, П.И. Шаликов). Их признанным главой был Н.М. Карамзин, который уже отошел от сентименталистской традиции и сосредоточился на деятельности иного рода: в 1803 г. специальным указом Александра I он был назначен историографом и приступил к работе над «Историей государства Российского».

Активно печатались в это время и представители просветительского реализма: В.Т. Нарезный, А.Е. Измайлов.

Заявляют о себе и писатели, литературное творчество которых связывают с предромантизмом. Это члены «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств» (1801–1825) И.П. Пнин, А.Ф. Мерзляков, Н.И. Гнедич, К.Н. Батюшков, А.Х. Востоков.

В.А. Жуковский, декабристы, А.С. Пушкин, Е.А. Боратынский, Ф.И. Тютчев и другие активно развивали новое литературное направление — романтизм, который отличался от западного целым рядом признаков. Во-первых, в нем существенно ослаблено личностное начало. Во-вторых, иным было отношением к мистике: тайное постигалось не столько инстинктом, сколько разумом, фантастическое тяготело к неявным формам. В-третьих, не получила развития теория «романтической иронии».

Романтики провозгласили свободу основным законом творчества, каждый поэт творил свой мир, каждый формировал глубоко личностную художественную систему, поэтому русский романтизм — явление неоднородное. Долгое время исследователи говорили о двух течениях в романтизме, обозначая их как «активный» и «пассивный», граждан-

ский и отвлеченно-психологический и т.д. Однако в современной науке утвердилось более разветвленная типология. Так, например, У.Р. Фохт выделял 7 разновидностей романтизма: отвлеченно-психологическую (Жуковский, Козлов), гедонистическую (Батюшков), гражданскую (декабристы), социальную (Н. Полевой), философскую (Веневитинов, Боратынский, Вл. Одоевский), славянофильскую (Аксаков, Хомяков), синтетическую (Пушкин, Лермонтов). Е.А. Маймин давал иную классификацию. В ней — 5 течений: созерцательное (Жуковский), гражданское или революционное (декабристы), синтетическое у Пушкина, синтетическое у Лермонтова, философское (Веневитинов, Тютчев, Вл. Одоевский).

Середина 1820-х годов — время формирования русского реализма. Его появление связано с именем А.С. Пушкина, который в Михайловском работал над первой реалистической трагедией «Борис Годунов», а еще раньше, на юге, появились первые главы «Евгения Онегина».

Серьезные процессы происходят и в жанровой сфере.

Начало XIX в. ознаменовалось разрушением лирической жанровой системы, унаследованной от эпохи классицизма. В это время изживал себя принцип системности, который предполагал стойкую нормативность и строгую иерархию жанров. В результате изменялось соотношение жанровой «периферии» и «центра»: гораздо больший интерес для поэтов стали представлять те жанры, которые в поэзии классицизма были малопродуктивными (например, послание, элегия, пародия, эпиграмма), или же новые, воспринятые из фольклорной традиции (баллада, дума). Вместе с тем ода, почитаемая классицистами, пребывала в явном кризисе и все больше становилась достоянием эпигонов. Реанимировать ее не удалось ни за счет расширения тематики (как это пытался сделать В.К. Кюхельбекер), ни за счет усиления личностного авторского начала (как это происходило в творчестве М.Н. Муравьева). Явный упадок переживала и эпическая поэма. Все более популярной становилась шутивая, ироничная, порой буффонадная поэма (вспомним успех «Опасного соседа» В.Л. Пушкина, произведений И.С. Баркова). Эти тенденции можно объяснить усилением интереса к личности и ее частному бытию, формированием культа суверенного существования поэта и более глобальным процессом смены типов художественного мышления: жанровое мышление сменялось стилевым. Лирика того или иного поэта начинала соотноситься с определенным комплексом настроений, чувств, идей, которые были обусловлены особенностями его душевной жизни. Так, лирика Жуковского ассоциировалась с меланхолией, культом воспоминаний, а жизнь в его стихотворениях представала как цепь утрат и потерь. Батюшкова со-

временники воспринимали как поэта-эпикурейца, воспламеняющего наслаждение жизнью. Герой Боратынского был носителем разочарованного, раздвоенного сознания.

Новые возможности открывались и в результате соединения разных, до этих пор не сопрягаемых жанровых начал. Так, для выражения гражданских идей Пушкин использовал элегию, мадригал, послание, поэтому сами идеи приобретали особую интимность, личностность. Философская лирика также формировалась на основе межжанрового синтеза: в «Бесах» Пушкина очевидно балладное начало, элементы одического стиля были ярко представлены в лирике Тютчева. Для выражения философских идей часто использовалась форма элегии (Пушкин, Любомудры, Боратынский). В элегию же проникало, например, сатирическое начало («Как часто пестрою толпою окружен...» Лермонтова).

Первая треть XIX в. — время становления русской прозы. В.Т. Наумов создал первый просветительский реалистический роман в русской литературе «Российский Жилбляз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова». Успехом пользовалась проза писателей-сентименталистов, в которой вырабатывались способы психологического анализа, приемы лирического описания, формировался портрет и пейзаж. Однако в ней использовались одни и те же сюжетные ситуации и образы, которые восходили к «Бедной Лизе» Карамзина («Темная роща, или Памятник нежности» П.И. Шаликова, «Прекрасная Татьяна, живущая у подошвы Воробьевых гор» В.В. Измайлова, «История бедной Марины» Н.П. Брусилова). Литературным штампом стала сюжетная основа повестей сентименталистов — история несчастной любви двух молодых людей, один из которых обладал чувствительной душой, другой, ветренник и эгоист, выступал причиной страданий и гибели чистого существа.

Ярким художественным явлением 1820—1830-х годов стала русская романтическая повесть. Очень популярными в широкой читательской среде были произведения А.А. Бестужева-Марлинского, который создал своего рода жанровые каноны исторической («Ревельский турнир», «Роман и Ольга»), таинственной («Страшное гадание»), светской («Испытание»), кавказской («Аммалат-бек», «Мулла-Нур») повести.

В.Ф. Одоевский вел поиски в области философской прозы. В 1844 г. он издал первый русский философский роман «Русские ночи», в который вошли многие из его ранних философских повестей («Город без имени», «Бригадир», «Импровизатор» и др.).

1820-е годы — время работы Пушкина над «Евгением Онегиным», законченным в 1830 г. в Болдине. Первый русский реалистический

роман был написан в стихах. Первым законченным прозаическим произведением Пушкина стал цикл «Повести Белкина». Не оцененные современниками, они вызвали бурную полемику (не только в критике, но и в творчестве — достаточно вспомнить «Потерянную для света повесть» О. Сенковского), обозначили новый путь развития русской прозы.

Становление русской прозы происходило в борьбе с «торговым» направлением в литературе, идеологами которого были Ф.В. Булгарин и Н.И. Греч. Произведения этих писателей опирались на занимательные происшествия, а сюжет представлял собой ряд неожиданных событий, происходящих с героем авантюрного типа. Так появились Иван Выжигин и барон Брамбеус, имена которых были известны каждому читателю той поры.

Серьезные изменения происходили в эту эпоху и в русской драматургии. Традиционные для классицизма жанры эволюционировали к предромантизму и романтизму. В творчестве В.А. Озерова («Фингал», «Димитрий Донской», «Эдип в Афинах») эти процессы были еще осторожными, но показательными. В его трагедиях, обращенных в прошлое, историческая канва была почти опущена, его интересовали частные, интимные взаимоотношения героев. Озеров перенес в трагедию темы, мотивы, стиль поэзии сентиментализма. В его произведениях высокий, «звучный» стих, произносимый «с силою, с важностию в голосе» сочетался с «самыми простыми и обыкновенными выражениями и оборотами», произносить которые актер должен был «почти как прозу» (В.А. Озеров). Высокий герой в трагедиях Озерова заговорил как чувствительный герой, в его монологах было заметно влияние элегии.

Своей вершины русская романтическая драма достигла в творчестве декабристов (В.К. Кюхельбекер — «Ижорский», «Аргивяне»). Эту традицию продолжил М.Ю. Лермонтов (драма «Маскарад»).

Оставаясь во многом несамостоятельной, ориентированной на западные образцы, русская драма активно откликалась на общественные проблемы, тревожившие общество. Так, комедии А.А. Шаховского были направлены против космополитизма представителей высшего света, ложной просвещенности, свое отражение нашла в них и литературная полемика. В 1815 г. состоялась премьера комедии «Урок кокеткам, или Липецкие воды», в которой драматург в образе поэта Фиалкина изобразил Жуковского. Ответом на сатиру послужило создание литературного общества «Арзамас».

Уникальным явлением драматургии первой трети XIX в. стало «Горе от ума» А.С. Грибоедова. Комедия возникает на скрещении классицизма, романтизма и реализма. Грибоедов использует классицистические

«правила», традиционные театральные амплуа, но переосмысливает, преодолевает их. Он добился удивительной легкости стиха, приблизил его к разговорной речи. Почти половина всех стихов комедии написана шестистопным ямбом, который сочетается с другими формами ямбического стиха (от одностопного до пятистопного) — именно это и придало естественность, непринужденность языку комедии. Вольный ямб подготовил переход драматургии к прозе, и уже через десять лет появился «Ревизор» Н.В. Гоголя, утвердивший новый тип языка в комедии и новый тип драматической интриги.

ВАСИЛИЙ АНДРЕЕВИЧ ЖУКОВСКИЙ **(1783–1852)**

В 1851 г. (за несколько месяцев до смерти) В.А. Жуковский написал стихотворение «Царскосельский лебедь», в котором выразил свои взаимоотношения с современной ему эпохой. Стихотворение получилось трагичным, потому что это был автопортрет одинокой, пережившей свое время души, души, не совпадающей с новой эпохой, новыми ритмами, новым стилем жизни. Души благородной и поистине царственной.

Лебедь белогрудый, лебедь белокрылый,
Как же нелюдимо ты, отшельник хилый,
Здесь сидишь на лоне вод уединенных!
Спутников давнишних, прежней современных
Жизни, переживши, сетуя глубоко,
Их ты поминаешь думой одинокой! <...>

Так осознает себя поэт, который был бесспорным лидером в литературе допушкинского периода. Поэт, которому русская лирика была обязана новым содержанием. В.Г. Белинский писал о Жуковском: «Его романтическая муза <...> дала русской поэзии душу и сердце, познакомив ее с таинством страданий, утрат, мистических откровений, полного тревоги стремления «в оный таинственный свет», которому нет имени, нет места, но в котором юная душа чувствует свою родную, заветную сторону»; по словам Г. Жуковского, Жуковский «открыл русской поэзии душу человеческую, психологический анализ». Он сформировал новый тип поэтического языка, «зложил основы суггестивного, внушающего (от англ. suggest) стиля, главная задача которого — вызвать в читателе определенное настроение, внушить ему чувства и, во вторую очередь, мысли, угодные

автору» (В.С. Баевский). Поэт, которого Пушкин называл «кормилицей» современных поэтов, а он сам себя — «дядькой» русской литературы, так как принимал участие в судьбе многих русских литераторов в критические, трагические моменты их жизни. А.С. Пушкин, Н.И. Тургенев, И.В. Киреевский, Т.Г. Шевченко, Е.А. Боратынский, М.Ю. Лермонтов, Н.В. Гоголь, А.И. Герцен ощущали сильную поддержку Жуковского.

Свое жизненное и творческое кредо Жуковский сформулировал следующим образом: «Для меня в то время было // Жизнь и поэзия — одно». Как видим, этическое и эстетическое в представлении поэта взаимосвязаны, он не разделяет жизнь и творчество.

Формирование Жуковского происходило в Московском университетском благородном пансионе, директором которого был Иван Петрович Тургенев, общественный деятель, публицист, поэт, масон, отец его друзей Александра и Андрея Тургеневых. Он приобщил своего воспитанника к творчеству, под его влиянием юный поэт пришел к мысли о необходимости преобразовать свой характер, для чего сформулировал своего рода программу становления души. Эти принципы отразили этические представления будущего писателя.

1. Побороть лень, которая есть паралич души.
2. Избавиться от прирожденной медлительности.
3. Научиться обращать зависть в соревнование или искреннее и приятное удивление.
4. Каждый день — доброду, мысли или чувству.

Жуковский верил в высокую нравственную миссию литературы, в то, что именно поэт формирует личность, ее душу, а потому считал, что миссия писателя — учить добру и преданности Родине.

«Поэзия принадлежит к народному воспитанию. И дай бог в течение жизни сделать хоть шаг к этой прекрасной цели», — пишет Жуковский и по-своему воплощает этот принцип в действительность. Как известно, он был воспитателем будущего наследника престола Александра Николаевича, который вошел в историю как царь-освободитель, положивший конец крепостному праву, вернувший декабристов из ссылки, осуществивший ряд важных для страны реформ.

Поэт, с точки зрения Жуковского, не должен изолировать себя от мира: трудиться необходимо в уединении, но не замыкаться от людей. Жуковский был далек от социальной проблематики. Целью искусства, по его мнению, является «одно творчество», «создание изящное, то есть пробуждающее в душе сладостное ощущение красоты». Знаменитая триада — «истина, добро и красота» — и есть идеал Жуковского.

Лирика

Центральные понятия в художественном мире Жуковского — **человек и душа**. Человек и душа вообще — как онтологические (бытийные) категории, вневременные, внесоциальные, надэпохальные сущности.

Вот лишь некоторые декларации поэта: *«При мысли высокой, что я человек // Всегда возвышаюсь душою»* («Тоон и Эсхин»); *«Да на чреде высокой не забудет // Святейшего из званий: человек»* (послание «Государыне великой княгине Александре Федоровне на рождение великого князя Александра Николаевича»); *«Но дань свободная, дань сердца — уваженье, // Не власти, не венцу, но человеку дань»*. А в дневнике делает такую запись: *«Мир существует только для души человеческой»*. Современник Жуковского князь П.А. Вяземский так охарактеризовал творческую манеру поэта: *«У Жуковского все душа и все для души»*.

По словам Г. Жуковского, Жуковский выводит мир, действительность из души, из личного переживания, и сама внешняя реальность предстает в его стихотворениях (прежде всего элегиях) отраженной в сознании лирического героя. Это не просто мир природы, не просто пейзажные описания. В них проявляет себя внутренний мир личности, отражается ее восприятие мира; гармония, красота и величие мира рожают размышления, в которых лирический герой стремится выразить свое понимание тех законов, которым подчинено все живое.

Размышление вырастает из наблюдения, созерцания, и Жуковский соединяет в элегиях описание и переживание, поэтому в них обозначаются два плана: пейзажный, предметный и медитативный. Лирический герой пантеистически слит с миром природы, улавливает ее внутреннее движение. Динамику, переходы из одного состояния в другое Жуковскому удается передать потому, что он, как правило, изображает пограничные состояния. В частности, мгновения перехода дня в ночь: уходит день, садится солнце, стужается тьма, вечер сменяется ночью; прячется солнце — появляется луна. Борьба света и тьмы, разные типы освещения — все это фиксирует взгляд наблюдателя. Но Жуковский передает не только зрительные, но и слуховые, осязательные ощущения. Поэтому земное в его стихотворениях позволяет почувствовать незримое, ощутить «эфирное», воспринять едва уловимое движение «зефира», и все это, по Жуковскому, знаки иного мира.

Мир природы рождает в душе воспоминание о прошлом и вместе с тем дает возможность приникнуть к миру запредельному, к небесному «там», которое и есть истинная обитель души.

«Здесь» и «там» — одна из основных антитез в художественном мире Жуковского. Уже в элегии «Сельское кладбище» (1802) возникает противопоставление земного «здесь» и небесного «там». При этом антитеза вырастает не только из предмета изображения (кладбище естественно навеивает мысли о смерти), но задается самой словесной тканью стихотворения. Жуковский вводит слова-лейтмотивы, в которых одновременно актуализирует несколько лексических значений. Элегия открывается пейзажем:

Уже бледнеет день, скрываясь за горою;
Шумящие стада толпятся над рекой;
Усталый селянин медлительной стопою
Идет, задумавшись, в шалаш спокойный свой.

В туманном сумраке окрестность исчезает...
Повсюду тишина; повсюду мертвый сон;
Лишь изредка, жужжа, вечерний звук мелькает,
Лишь слышится вдали рогов унылый звон.

.....
Под кровом черных соси и вязов наклоненных,
Которые окрест, развесившись, стоят,
Лишь праотцы села, в гробах уединенных,
Навеки затворясь, сном непробудным спят. <...>

Тишина, в которую погружается дневной мир, обозначается Жуковским как «мертвый сон». Но речь-то идет о «сне» живых, о тех, кто, завершив трудовой день, удалился для отдыха в свое жилище. Это сон, в который погружается мир, чтобы на следующий день вернуться к своим трудам. И тишина эта не мертва, так как лирический герой отмечает звуки, которые раздаются в безмолвьи ночи и тем самым лишь подчеркивают покой, в который отошел дневной мир: жужжание жука, «рогов унылый звон», шаги ночного путника, голос совы. Но наряду с этой озвученной «мертвой тишиной», «сном дня» в элегии обозначается и другой сон — «сон мертвых», а вместе с этим и другой мир, где

Денницы тихий глас, дня юного дыханье,
Ни крики петуха, ни звучный гул рогов,
Ни ранней ласточки на кровле щебетанье —
Ничто не вызовет почивших из гробов.

Это тоже покой, но покой иного рода, покой, который обретает душа за порогом ее земного существования. Так в элегии обозначается мысль

о равенстве всех перед смертью. *«На всех ярится смерть – царя, любимца славы. // Всех ищет грозная... и некогда найдет; // Все-могущны судьбы незыблемы уставы: // И путь величия ко гробу нас ведет!»* – вот стержень размышлений лирического героя стихотворения. Сравнивая судьбы «наперсников фортуны» и простых селян, Жуковский приходит к мысли о нереализованных природных возможностях тех, кто поконит на сельском погосте:

Ах! Может быть, под сей могилою таится
Прах сердца нежного, умевшего любить.
И гробожитель-червь в сухой главе гнездится,
Рожденной быть в венце иль мыслями парить!

Но просвещения храм, воздвигнутый веками,
Угрюмою судьбой для них был затворен,
Их рок обременил убожества цепями,
Их гений строгою нуждою умерживлен.

Так в элегию Жуковского входит тема судьбы, рока, но, в отличие от баллад, здесь не возникает поединка, противостояния с судьбой. Для лирического героя Жуковского характерна кротость, смирение перед судьбой, он не ропщет, а принимает то, что несет ему святое Провидение. В стихотворении *«На смерть А<ндрея> Тургенева»* (1803) появляется парадоксальная мысль: *«С каким веселием я буду умирать!»* Поэт убежден, что

Есть лучший мир, там мы любить свободны;
Туда моя душа уж все перенесла;
Туда всечасное влечет меня желанье;
Там свидимся опять; там наше воздаянье...
(«Песня», 1811)

Поэтому уход должен быть спокойным, ведь душа возвращается в свой истинный, лучший мир. В стихотворении *«На смерть семнадцатилетней Эрминии»* (1809) речь идет об «идеальном уходе»:

И дни творцу она вручила;
И очи светлые закрыла,
Не сетуя на смертный час.

Земная жизнь представляется поэту непрерывной цепью утрат, потерь, скорби. Как сохранить свет и веру в своей душе? В стихотворении *«К А.Н. Арбеновой»* (1812) поэт говорит о спасительной силе воображения:

А на земле, где опытом жестоким
Мы учены лишь горестям одним,
Не лучший ли нам друг воображенье?
И не оно ль волшебным фонарем
Являет нам на плате роковом
Блестящее блаженства привиденье?

Спасение — в мечте, воспоминании. Именно поэтому в лирике Жуковского возникает культ воспоминания.

Воспоминание не только воскрешает в душе минувшее — оно наполнено предчувствиями; позволяет не только преодолеть забвение — оно становится нравственной опорой личности. Поэтому сама скорбь становится не опустошающим, а спасительным чувством: в сонете «К К.М. Соковниной» у Жуковского появляется мысль о том, что «в самой скорби есть для сердца наслаждение».

О прошлом, минувшем Жуковский говорит не как о чем-то завершённом, конечном, но как о продолжающемся, длящемся. Конец, с точки зрения поэта, не есть исчезновение, если сохраняется память. Наиболее емко свою философско-этическую позицию Жуковский выражает в стихотворении «О милых спутниках...»:

О милых спутниках, которые наш свет
Своим сопутствием для нас животворили,
Не говори с тоской: *их нет*;
Но с благодарностью: *были*.

Жуковский называет воспоминание «двойником нашей совести», потому что это память душевная, создающая в сознании некую панораму минувшего. Воспоминание может быть и мучительным, тревожащим душу, но жизнь без него невозможна, потому что в воспоминании сплавляются жизненный и духовный опыт личности. «Но можно ль жить, — увь! И позабыть!» — так заканчивает поэт стихотворение «Воспоминание», и его позиция ясна — забвение невозможно.

Забвение грозит потерями, утратами более суровыми, чем смерть, — разлукой с родной душой, когда она рядом. А отнимает близкого человека не смерть, а случай, внешние, сторонние факторы. Именно этот смысл выявляется в стихотворении «Кольцо души-девицы» я в море уронил...» (1816). Случайная потеря кольца, подаренного девушкой, оказывается трагическим событием. Кольцо — знак памяти, любви, внутреннего единения. Лирический герой, принимая дар, получает завет:

«Носи! не забывай!
Пока мое колечко,
Меня своей считай!», —

но в его жизнь вторгается случай, он оказывается игрищем враждебных ему сил:

Не в добрый час я невод
Стал в море полоскать;
Кольцо юркнуло в воду;
Искал... но где сыскать!..

Судьба, как видим, оказывается неблагоприятной к герою, а жизнь утрачивает свою ценность без любви. И это интимное, личное чувство оказывается единственной ценностью в мире.

В стихотворении «Цвет завета» также сходятся настоящее и минувшее, сходятся через воспоминание, которое рождается от соприкосновения с предметом — «былинкой полевой», луговым цветком. Незаметный, с «непышной красотой» цветок рождает целый спектр воспоминаний, которые становятся «заменой свиданья»:

В твоих листьях вся жизнь минувших лет;
В них милое живет воспоминанье;
С них веет мне давнишнего привет;
Смотрю... и все, что мило, на свиданье
С моей душой, к тебе, родимый цвет,
Воздушную слетелось толпою,
И прошлое воскресло предо мною.

И всех друзей душа моя узнала...

Предмет воскрешает в сознании лирического героя прошлое: эта «былинка полевая» напоминает другой «цвет завета». Так через предмет осознается связь времен, но одновременно с этим воспоминание выявляет контраст между прошлым и настоящим, обусловленный не только распадом дружеского круга, — само мироощущение лирического героя стало иным. Тогда душа жила в гармонии с собой и миром, окружающим ее, тогда еще не была утрачена прекрасная вера в будущее. Это было состояние счастья, веры, надежды и тишины. *«И к нам тогда, как Гений, прилетало // За песнею веселой старины // Прекрасное, что некогда бывало // Товарищем младенческой весны; // Отжившее нам снова оживало...»*; *«Все лучшее мы зрели настоящим; // И время нам казалось нелетящим»*, — пишет Жуковский. Теперь *«...Разрознен круг наш тесный; // Разлучена*

веселая семья; // Из области младенчества прелестной // Разведены мы в разные края...». Но «цвет завета» позволяет почувствовать, что разлука не есть разъединение. Он символ памяти и связи, он знак духовных уз, которые не разрывают ни время, ни пространство. Он связывает родственные души, когда между ними расстояние, когда они разбросаны судьбой. И этим единением жив человек.

«Цвет завета» — голос из прошлого и настоящего, голос, позволяющий без слов выразить то, что чувствует душа:

А ты, наш цвет, питомец скромный луга,
.....

Посол души, внимаемый душой,
О верный цвет, без слов беседуй с нами
О том, чего не выразить словами.

Важная особенность художественного мышления Жуковского — обращенность к Универсуму. Личный опыт у него лишь основа для выявления всеобщих законов. Собственно мгновение, предмет, которые становятся источником лирической эмоции, теряют свою индивидуальность и неповторимость, приобретают скрытое значение, второй, нематериальный смысл. Символизации способствует и то, что Жуковский тяготеет к изображению условного пейзажа. В стихотворениях «Сельское кладбище», «Вечер», «Море» как раз и возникают такие условные картины. Даже когда лирический герой созерцает вполне конкретные природные реалии, пейзаж все-таки индивидуализируется слабо. В элегии «Славянка» воссоздаются Павловские ландшафты, перед взглядом героя разворачиваются вполне конкретные картины природы, в которую вписан человек. Но и здесь природа не самоценна. В центре — размышление, воспоминание, мечта («Воспоминанье здесь унылое живет...»; «Все к размышленью здесь влечет неволью нас...»), а «пустынный храм», «заглохшая тропа», гробовые урны, мавзолеи, памятники лишь выводят мечту, воспоминание на новый виток. Как заметил А.Н. Веселовский, у Жуковского изображение природы — это «пейзаж души», поэт рисует душу, воспринимающую природу, а не саму природу, выражает отношение к предмету больше, чем сам предмет, потому что главное, что существует для Жуковского — душа. Еще раз вспомним слова поэта: «Мир существует только для души человеческой».

Баллады

В.А. Жуковского воспринимали как первого русского балладника. К. Батюшков так и обращается к нему в своем послании: «Балладник

мой, //Белёва мирный житель!». Но первенство Жуковского в жанре баллады не было абсолютным. В 1804 г. появилась поэма Г. Каменева «Громовал», которая во многом предваряла баллады Жуковского. В поэме было заметно влияние античной мифологии, рыцарских романов и собственно романтической баллады. Все, что впоследствии будет называться «балладными ужасами», в изобилии представлено в поэме Каменева. Но сам стиль изображения фантастического события здесь архаичен, в поэме нет того, что будет потрясать в балладах Жуковского — авторского присутствия, его эмоций. Каменев рассказывал, сообщал о происходящем, Жуковский — переживал событие, выражал тот спектр ощущений, которое оно порождало. Он не столько воссоздаст зримые, осязаемые картины, сколько передает субъективные ощущения, рождающие как в душе повествователя, так и в душе героя. Именно поэтому с Жуковским и связывают рождение жанра баллады в русской литературе.

Первая баллада Жуковского «Людмила» (1808) воспринималась как демонстративный разрыв с традицией, как появление нового литературного направления — романтизма, о чем свидетельствуют современники поэта.

Так, Ф.Ф. Вигель рассказывал: «Упитанные литературою древних и французскою, ее покорною подражательницею (я говорю только о просвещенных людях), мы в выборах его увидели нечто чудовищное. Мертвецы, привидения, чертовщина, убийства, освещаемые луною, — да это все принадлежит к сказкам да разве английским романам; вместо Геро, с нежным трепетом ожидающей утопающего Леандра, представить нам бешено страстную Ленору со скачущим трупом любовника! Надобен был его чудесный дар, чтобы заставить нас не только без отвращения читать его баллады, но, наконец, даже полюбить их. Не знаю, испортил ли он наш вкус? по крайней мере создал нам новые ощущения, новые наслаждения. <...> Вот и начало у нас романтизма».

Жуковский пишет баллады с 1808 по 1833 г. Всего им создано 36 произведений этого жанра. Большинство это переводы из Бюргера, Шиллера, Гёте, В. Скотта, но есть и оригинальные баллады — например, «Светлана», в которой отражен русский мир, русские национальные обряды.

Обычно у Жуковского выделяют две разновидности баллад: баллады, рисующие образ античности, и баллады, рисующие образ средневековья.

Античный мир Жуковский изображает в балладах «Кассандра», «Ивиковы журавли», «Ахилл», «Торжество победителей», «Жалоба Цереры», «Элевзинский праздник» и др. В них перед читателем пред-

стает мир, «открытый и продуваемый со всех сторон ветрами стихийных сил». Это мир без границ и преград, без замков с мощными стенами. Человек в них вписан в равнинные просторы, в морские безбрежные пространства.

В античных балладах Жуковский изображает особое состояние мира — мир оказывается на переломе. В то время, когда ничто не предвещает катастрофы, балладный герой прозревает грядущие беды, грядущее крушение мира. В «Кассандре» все веселятся на свадебном пиру, лишь Кассандра, уединившаяся в древней Аполлоновой роще, стелет, ропщет на богов. Она не может слиться с людьми во всеобщем радостном порыве, потому что во время праздника на нее снисходит откровение — она прозревает будущее. И ей открывается страшное — она видит смерть близких, падение родной страны, собственное изгнание. *«Внемля радостные клики, // Внемлю их надгробный вой,»* — говорит героиня. Людям недоступно знание, которое открывается Кассандре, они пребывают в блаженном неведении. Дар Кассандры обрекает ее на одиночество, так как веселящейся толпой ее слова могут быть восприняты только как сумасшествие. Ей откликается лишь мир природы.

В «Торжестве победителей» на пепелище Трои эллины совершают тризну и собираются в обратный путь. Но не радость победы воспевают Жуковский. Агамемнон прозревает будущее, свою судьбу, видит, что ждет героев на обратном пути. Он знает, что *«не всякий насладится // Миром, в свой пришедши дом...»*. Пророчество царя подхватывается Кассандрой, которая зрит дальше и в закате Трои видит предвестие заката античного мира.

Ахилл (баллада «Ахилл») поет об участии Гектора, но ему знакома и его собственная судьба, и судьба его близких.

Античный герой не вступает в поединок, противоборство с судьбой. Он знает, какую нить сплели ему Парки, и знает, что рок неизбежно достигнет его.

Как видим, Жуковского привлекают не героические, а элегические моменты античной жизни. По сути, объектом изображения в них становится не поступок, действие, а сознание человека, который не оплакивает свою участь, свой удел, но скорбит о других. Можно говорить о том, что герой в античных балладах ориентирован не на себя, а на другого; он обеспокоен судьбой античной цивилизации, поэтому его внутреннее состояние часто контрастно тому, в котором пребывает остальной мир. Кассандра ропщет и стелет во время всеобщего веселья; тишина и сонный покой, в который погрузился воинский стан греков, противопоставлены печальной песне Ахилла («Ахилл»).

В «Торжестве победителей» в радость победы также вторгается печаль («*И внезапный мрак печали // Отуманил царский взгляд*»). Пожалуй, только в балладе «Элевзинский праздник» Жуковский использует иную тональность — это гимн богам, это радость оттого, что боги снисходят к людям и несут им свое знание. Преображается человек, с помощью богов преодолевает свое ничтожество, «дикарь» превращается в «гражданина», и мир становится добрее и благороднее. Боги щедры к людям и ведут их к благу:

Всю землю богини приход изменил;
Признавши ее руководство,
В союз человек с человеком вступил
И жизни постиг благородство.

Иная структура мира и место в нем человека в балладах, в которых Жуковский рисует средневековье.

Образ средневековья в балладах Жуковского — это скорее «закрытый» мир, сосредоточенный в замке и близ него. У человека появился дом, у феодала — замок, который и стал центром жизни средневековья... Герои таких баллад активно проявляют себя в действии. Это цельные, неистовые в своих страстях натуры, жесткие и не склонные к рефлексии. Порыв чувств, страсть у них мгновенно реализуются в поступок, который полностью отражает их внутренний мир.

В средневековых балладах четко обозначены два мира: реальный и ирреальный, бытие и инобытие. Инобытие — демонический мир, мир зла. Зло реально, чаще всего персонифицировано. Оно проникает в мир, реальную действительность, стремится завоевать ее. Ареной борьбы становится душа человека. Зло в балладе — зло абсолютное, непомерное и немотивированное. Оно обрушивается на человека внезапно, всей своей мощью, и его тяжесть оказывается непосильной. На этом противостоянии двух миров и основан конфликт средневековой баллады. Человек преступает установившиеся моральные нормы, традиции. В основе поступка героя чаще всего лежат зависть, злоба, жажда мести, эгоизм, тщеславие. Из нарушения этических и религиозных запретов и вырастает сюжет произведения. Содержанием баллады становится само преступление и наказание за него, при этом для Жуковского равнозначны преступный поступок и помысел, действие и чувство. В «Людмиле», например, героиня возроптала против святого провидения. Ропот вместо покорности судьбе и ведет к наказанию. Смальгольмский барон тайно убивает возлюбленного своей жены рыцаря Ричарда Кольдингама, но призрак рыцаря является рассказать о совершенном злодеянии — и супруги удаляются в монастырь.

Для средневековых баллад характерен образ кающегося грешника, но покаяние не способно спасти душу. В «Балладе, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди», душу, отданную во власть зла, ничто не может спасти: ни собственное раскаяние, ни святая вода, ни молитвы служителей бога, ни замки, запоры, ни сами стены храма. В урочный час является он *«весь в пламени очам, // Свирепый, мрачный, разъяренный»*. Является, чтобы забрать своего слугу, который и после смерти сохраняет покорность своему владыке.

Возмездие неизбежно, даже если преступление было совершено тайне и у него нет свидетелей. Мир, окружающий человека, одухотворен, наполнен жизнью, не заметной на первый взгляд, и он чутко реагирует на зло, разоблачает злодея. В балладе «Варвик» *«Никто не зрел, как ночью бросил в волны // Эдвина злой Варвик»*, но река становится вечным напоминанием злодею о совершенном преступлении, *поэтому «устремить, трепещущий, не смеет // он взора на Авон»*. Расплата за зло придет от реки, которая заставит пережить преступление еще раз, а затем поглотит преступника. В балладе «Мщение» слугу, убившего паладина, сбрасывает в реку конь рыцаря.

В балладах зло неизбежно наказывается, причем наказывается дважды. Во-первых, Жуковский показывает, как настигает героя наказание нравственное: преступление жжет душу грешника, не оставляет его, он постоянно возвращается к нему как воспоминание, мир утрачивает для него свою прелесть, человек как бы выпадает из жизненного потока, и изменить он ничего не в силах. Во-вторых, осуществляется реальное возмездие, расплата собственной смертью. Зачастую в момент смерти героя дублируется его преступление («Адельстан», «Варвик»), он переживает событие еще раз, но теперь сам оказывается в том же положении, что и его жертва.

Особую разновидность средневековых баллад составляют баллады, в которых человек соприкасается с таинственным, иррациональным миром и пытается постичь эту тайну, манящую и тревожащую его душу и воображение («Рыбак», «Лесной царь», «Кубок» и др.).

В балладе «Лесной царь» таинственный мир, отвергаемый рационалистическим сознанием, оказывается вполне реальным, он имеет свой голос, своих обитателей, время, когда безраздельно господствует в бытии. Вторжение этого мира в действительность, в жизнь человека приводит к трагическим последствиям, избежать которых не удастся никому, поэтому «зов» лесного царя поселяет холод и страх в душу младенца, прикосновение к этой таинственной силе вызывает ужас.

В балладе сталкиваются не только две реальности, но и два типа сознания. Одно (сознание взрослого, а потому умудренного опытом человека) воспринимает мир таким, каким он видится, суть явлений для него исчерпывается внешними проявлениями. Второе — интуитивное сознание, сознание ребенка, который видит скрытое, тайное. Баллада строится как диалог не только младенца с ездоком, но и как диалог двух типов сознания.

Реплика младенца в этом диалоге содержит в себе сообщение о видении, перед которым дитя чувствует свою беспомощность, а потому молит отца о защите и спасении. Но его видение реальности тут же опровергается, разрушается ответной репликой ездока. Если младенец видит лесного царя «в темной короне, с густой бородой», его дочерей, манящих ребенка из лесной чащи, слышит их голоса, то ездок замечает только «туман над водой», «седые ветлы», чувствует дуновение ветра, слышит шум листвы. Он не замечает, не видит того, что видит и слышит ребенок, хотя его взор следует за взглядом младенца. А инобытие реально, оно вторгается в мир и в какой-то момент начинает управлять им, вселяя ужас в душу того, кто не верит в его существование, и забирая того, кто в эту реальность проник.

Таинственные силы диктуют человеку «правила игры», вступают с ним в диалог. В балладе — это диалог с младенцем. В репликах лесного царя посулы счастья, веселья, любви — всего того, что так притягательно в юности, — сменяются устрашением. Но сами обольщения страшны, они вселяют ужас больший, чем угрозы.

Диалог лесного царя с младенцем — диалог однонаправленный. Все реплики представителя инобытия остаются безответными, так как младенец тут же переадресовывает их отцу, стараясь с его помощью избежать неминуемого.

Но убежать от ирреального мира невозможно. Лесной царь забирал к себе младенца. Послушно на зов русалки уходит в речные пучины рыбак. Даже если человеку и удастся избежать смерти, таинственный мир его уже не отпустит, будет манить к себе — и поглотит. В балладе «Кубок» пажу удастся выбраться из морской бездны и вернуть кубок царю. Его спасает молитва.

Но он не отказывается от искушения второй раз проникнуть в тайны морские: слишком высокую цену объявляет за них царь — свою дочь. Пажу удалось прикоснуться к тому, что скрыто в морских глубинах. Увидеть и поведать об этом людям. Но обладание скрытым от человека знанием несет гибель герою.

Герой в балладах этого типа у Жуковского всегда погибает, так как поддается искушению проникнуть в тайны бытия, недоступные челове-

ческому сознанию. Зло оказывается не только ужасным, но и притягательным. Эти темные силы, пленяющиеся человеком, зовущие его в свое тайное царство и тем самым губящие, манят красотой, песней. При этом и красота, и звук вселяют в душу героя смятение, тревогу, но не откликнуться на их зов человек не в силах. При этом поступок героя чаще всего бывает добровольным, его совершает человек по внутреннему импульсу, не задумываясь над тем, каковы будут его последствия. Рыбак, увлекаемый звуками песни русалки, погибает в волнах. В «Кубке» выбор пажка также зависит только от него самого, при этом в своем выборе он забывает о том, что открылось ему как истина о величии земного мира там, на дне морском. Та истина, которая была ему внушена в момент молитвы, и в ее забвении — его преступление перед высшим законом.

Зло у Жуковского всесильно, но все же есть в его балладах и такие развязки, когда «маленькому человеку» удастся выстоять в поединке, сохранить честь и совесть. В «Светлане» все ночные ужасы оказываются лишь сном, в «Адельстане» не младенец, а его губитель оказался низвергнутым в бездну.

Жуковский формирует своего рода жанровый канон. Именно его балладами задан определенный круг ассоциаций, прочно связанных с этим жанром: луна, толпа мертвецов, встающая из могил и увлекающая за собой героя баллады, их заунывное пение, не всегда уловимые, а потому пугающие переходы сна в явь. Но все эти приметы — лишь внешний антураж, за которым обозначается глобальный онтологический конфликт — столкновение человека и рока, человека и судьбы.

В балладах Жуковского формируются и основные черты поэтики этого жанра. Особенностью баллады являются отрывочность, недосказанность, вершинность в изображении событий, слияние драматических сцен и диалога с лирическим рассказом, лирическая манера повествования.

Жуковский вырабатывает ряд способов передачи субъективных впечатлений, внутреннего состояния человека. Одним из них является сопряжение двух временных пластов: эпического и субъективно-личностного. Для балладного героя часто наступает момент, когда как бы останавливается течение его жизни, когда само время замирает, однако жизнь вне его течет по своей неумолимой логике. В балладе «Рыцарь Тогенбург» такое выпадение героя из эпического времени наступает в тот момент, когда он узнает, что дама его сердца удалась в монастырь. В этом новом бытии героя актуальным оказывается лишь один миг, одно мгновение.

Внутреннее, душевное состояние героев у Жуковского выражается в пластике, позе, мимике. Так красноречива пластика, например, в

балладе «Роланд оруженосец», когда граф Милон возвращается с сыном после неудачного, на его взгляд, похода на великана. Милон грустен, но сын, до поры утаивший от отца правду о своем сражении с великаном, владеющий теперь его талисманом, смирен и победителен одновременно:

Вот наконец и граф Милон.
Печален, во вражде с собою,
К дворцу тихошько едет он
С потупленную головою.
Роланд смиренно за отцом
С его копьем, с его щитом,
И светятся, как звезды ночи,
Под шлемом удалые очи.

Душевное состояние героев выражается и в диалогическом и монологическом слове — в балладах значительное место занимают диалоги героев, в которых выражается их позиция, их жизненные цели.

Для передачи внутреннего мира героев, их ощущений Жуковский использует и пейзаж, который психологизируется. Природа становится действующим лицом в балладах. Она не только арбитр в споре человека с судьбой. Борьба света и тени в балладном пейзаже превращается в символический поединок добра и зла.

Сам строй поэтической речи, ритмическая организация баллад таковы, что передают чувства, внутренние состояния человека, нарастающие страхи в его душе. Этому способствуют и разного рода повторы (лексические, синтаксические, фонетические, рифменные, строфные), которые нарастают к финалу, и слова-лейтмотивы, переходящие из одной баллады в другую, поэтому создается устойчивая система ключевых слов и стоящих за ними понятийных комплексов. Это и разнообразные синтаксические конструкции: риторические вопросы, восклицания, инверсии.

Главным открытием Жуковского в балладах было изображение конкретной противоречивой индивидуальной психологической жизни. Сам жанр был таков, что он мог развернуться в эпическое повествование о глубинах человеческой души. Может быть, потому что Жуковский чувствовал большие потенциальные возможности жанра, он и обронил как-то в письме: «А пророс, вчера родилась у меня еще баллада-приемыш, т.е. перевод с английского. Уж то-то черти, то-то гробы! Но это последняя в этом роде. Не думай, чтоб я на одних только чертях хотел ехать в потомство. Нет! Я знаю, что они собьют на дороге, а признаюсь, хочу, чтоб они меня конвоировали».

Поэтическое слово

В 1819 г. Жуковский пишет стихотворение «Невыразимое», которое называют его литературным манифестом. Это парадоксальное стихотворение, ведь в нем поэт говорит об ограниченных возможностях слова, а молчание представляет как сгусток смысла, как абсолютное воплощение знания о мире.

Композиционный центр стихотворения — череда вопросов (*«Что наш язык земной пред дивною природой?», «Но льзя ли в мертвое живое передать? // Кто мог создание в словах пересоздать? // Невыразимое подвластно ль выраженью?..»*), каждый из которых — новый виток в развитии мысли. Как замечает Г. Жуковский, поэтическая мысль в этом стихотворении движется развитием неразрешимого противоречия: невозможностью выразить «нечто подлинное» и вместе с тем потребностью такого выражения. Смысл поэтического творчества, с точки зрения Жуковского, как раз и состоит в том, чтобы «ненареченному» найти «название». Способ развития мысли обусловил и основной художественный прием антитезы. Главная оппозиция «мертвое — живое» реализуется через противопоставление «язык — мир». Она выявляет непреодолимую пропасть между жизненным (объективным) явлением и его словесным выражением: с одной стороны, существует божественная гармония мира, свобода природной красоты (*«С какой небрежною и легкою свободой // Она рассыпала повсюду красоту // И разное с единством согласила!»*), с другой — бессилие художника в его стремлении передать полноту бытия доступными ему средствами (*«обессиленно безмолвствует искусство»*), мучительные поиски слова (*«едва-едва одну ее черту // С усилием поймать удастся вдохновенью»*). Поиск слова — это пересоздание существующего, а сам процесс пересоздания как раз и лишает живое души. В.С. Баевский подводит такой итог: по сравнению с природой язык мертв, и живое нельзя выразить в мертвом. «Невыразимое подвластно ль выраженью?» — поэт дает отрицательный ответ: «И лишь молчание понятно говорит».

Душа, божественная сущность мира принципиально невыразимы, поэтому художник изначально обречен в своих поисках. Эта мысль приводит поэта к поискам других средств и способов, позволяющих не только передать движения человеческой души, но и почувствовать их. Жуковскому важно передать не только смысл, но и настроение, неуловимое, ускользающее эмоциональное восприятие внешнего мира. Для этой цели он прежде всего использует те потенции, которые заключе-

ны в многозначности слова. Жуковский сформировал механизм взаимодействия разных смысловых пластов, имеющих в слове, актуализировал культурный и эмоциональный контексты, которые с ним были связаны.

Среди наиболее характерных приемов Жуковского:

- использование словесных лейтмотивов (повторяющихся слов и словесных сочетаний, развивающих определенную тему);

- выделение отдельного слова как самостоятельной темы (для этого слово используется в непривычной для него грамматической функции, оно утрачивает характерные грамматические связи: так, например, наречие, прилагательное выступают в функции существительного, а Жуковский еще и акцентирует это графически — выделяет слово курсивом («О милый друг, святое *Прежде...*», «О милый, *здесь* не будет безответно // Ничто, ничто...», «Очарованное *Там*», «Край *желанного* сокрыт...» и др.)), так слово превращается в символ;

- преобладание слов, обозначающих качество, а не предмет, при этом качественное прилагательное выступает как самостоятельное слово, без связи с существительным; в результате возникает то свойство лирики Жуковского, которое определяют как беспредметность;

- насыщенность стихотворений эмоционально-оценочной лексикой, эпитетами, обязательное использование слов, передающих зрительные, осязательные, обонятельные впечатления;

- музыкальность лирики, которая достигается за счет повторений, параллелизмов, восклицаний, инверсий.

Поэтические эксперименты Жуковского вызвали ожесточенную полемику. Очень показательным в этом отношении был критический разбор баллады «Рыбак», осуществленный О. Сомовым, который пристрастно «прочитал» балладу, сопроводив буквально каждую строчку ироническим комментарием. Критик считал, что отсутствие словесной точности размывает смысл, и стремился показать абсурдность, нелепость словесных экспериментов. Однако если сравнить подстрочник баллады-первоисточника с текстом Жуковского, то становится ясным, в каком направлении переводчик трансформирует оригинал. У Гёте рыбак «сидел за удочкой спокойно, с холодным до глубины сердцем». У Жуковского — «Задумчив, над рекой // Сидит рыбак; душа полна // Прохладной тишиной». «Мокрая женщина» (у Гёте) превратилась в красавицу «с влажной главой». В оригинале она «намочила ему [рыбаку. — И.Ю.] голую ногу», у Жуковского — «На берег вал плеснул». Как видим, Жуковский стремится воссоздать субъективные впечатления, а не зримые достоверные картины. Мир, окружающий рыбака, предстает одухотворенным,

живым, заключающим в себе тайну. Так в самом поэтическом стиле Жуковского отражается доминанта его творчества, которую очень точно выразил П.А. Вяземский: Жуковский — «все душа и все о душе».

КОНСТАНТИН НИКОЛАЕВИЧ БАТЮШКОВ (1787–1855)

Ю. Айхенвальд свой очерк о К. Батюшкове начал следующим образом: «Для русской литературы Батюшков умер почти на тридцать пять лет раньше своей физической смерти: в 1821 г. он стал обнаруживать признаки душевного недуга, который все возрастал и наконец перешел в беспросветное безумие. “Последний луч таланта перед кончиной” сохранило его стихотворение, записанное под диктовку в этом роковом году:

Ты помнишь, что изрек,
Прощаясь с жизнью, седой Мельхиседек?
Рабом родился человек,
Рабом в могилу ляжет,
И смерть ему едва ли скажет,
Зачем он шел долиной чуждой слез,
Страдал, рыдал, терпел, исчез.

Представление о жизни как о «долине слез» выразил поэт, которого современники называли «певцом сладострастия». В четыре трагических глагола («страдал, рыдал, терпел, исчез») вместил весь жизненный путь человека поэт, который воспевал наслаждение, страсть, радовался молодости, поэт, которого называли «рапсодом земных пиров и любовной неги».

Долгое время Батюшкова (как и Жуковского) воспринимали прежде всего как предшественников Пушкина. В.Г. Белинский о стихотворениях Батюшкова писал: «Это еще не пушкинские стихи, но после них уже надо было ожидать не других каких-нибудь, а пушкинских...» О. Манделштам называл Батюшкова «записной книжкой нерожденного Пушкина». Между тем роль обоих поэтов была вполне самостоятельна. Сам Пушкин на полях «Опытов в стихах и прозе», единственном прижизненном сборнике стихотворений поэта, сделал такую запись: «Звуки италианские! Что за чудотворец этот Батюшков!», но он же говорил и о роковой незавершенности его судьбы: «Уважим в нем несчастья и несозревшие надежды».

«Речь о влиянии легкой поэзии на язык»

Батюшков пришел в литературу, когда формировалось новое понимание поэзии, ее назначения, а следовательно, изменялось само представление о том, кого можно называть поэтом. Сейчас слова «поэзия» и «лирика» воспринимаются как синонимы. В эпоху Батюшкова венцом поэзии была героическая поэма. Словом «лирика» обозначали оду. В системе жанров лирическому роду противопоставлялся элегический. Те стихотворения, от которых происходит современная лирика, назывались «мелкими», «безделками». Батюшкову предстояло доказать, что в «легкой» литературе на самом деле сложно достичь совершенства, потому что *«этот род сочинений весьма труден»* (письмо Батюшкова Н. Педичу). Труден в первую очередь из-за того, что сам язык не сформирован, не приспособлен для выражения интимных чувств. Как писал Батюшков, русский язык *«грубее, пахнет татарщиной»*. Преодоление сопротивления языка — программная установка поэта. Этому была посвящена его **«Речь о влиянии легкой поэзии на язык»**, читанная при вступлении в *«Общество любителей российской словесности» в Москве 17 июля 1816 года*. В ней Батюшков говорит о том, что должны развиваться разные литературные жанры, так как *«в словесности все роды приносят пользу языку и образованности»*: изменяется общество, оно становится просвещеннее, а потому возникает потребность в новом языке. Батюшков убежден, что *«великие произведения муз имеют влияние на язык новый и необработанный»*, что они *«делаются достоянием всего человечества»*. Поэт дает народу *«красноречие и стихотворство»*, поэт *«пробуждает»* язык народа. Батюшков доказывает эту мысль, обращаясь к творчеству Ломоносова, которого сравнивает с Петром Великим: *«Он то же учинил на трудном поприще словесности, что Петр Великий на поприще гражданском»*.

Основной тезис «Речи...» — *«главные достоинства стихотворного слога суть: движение, сила, ясность»*. Прежде всего это относится к «легкой» поэзии. Как говорит Батюшков, «в легком роде поэзии читатель требует возможного совершенства, чистоты выражения, стройности в слоге, гибкости, плавности; он требует истины в чувствах и сохранения строжайшего приличия во всех отношениях; он тотчас делается строгим судьей, ибо внимание его ничем сильно не развлекается. Красивость в слоге здесь нужна необходимо и ничем замеситься не может».

В своей творческой практике поэт учитывал этот фактор, а потому тщательно отделял свои стихотворения. Известны его просьбы к Гнедичу, помогавшему при издании «Опытов в стихах и прозе», уничтожать те стихи, которые кажутся ему несовершенными.

Жанровая система лирики

Батюшков — поэт, который постоянно ищет новое, не останавливается на однажды найденных формах, образах, ритмических структурах. Очень многое в русскую литературу привнесено именно Батюшковым. Его жанровые новации — сатира на современную литературу, послание, историческая элегия, физиологический очерк и т.д. Он первым ввел в «легкую поэзию» басенное начало, изобразил раздвоенное сознание, приблизился к реалистическому изображению войны и др.

Главными жанрами Батюшкова были дружеское послание («Мои Пенаты», послания к Гнедичу, Тургеневу, Дашкову, Петину и др.), историческая элегия («Переход русских через Неман», «Переход русских через Рейн», «На развалинах замка в Швеции», «Тень друга»), антологическая пьеса.

Обращение Батюшкова к античности не случайно. Он воспитывался в доме М. Н. Муравьева, незаурядного поэта, педагога, куратора (по словам М. Погодина, «идеального») Московского университета. Муравьев открыл воспитаннику мир классической древности. Горация и Гибулла, благодаря дяде Батюшков освоил латинский язык. Поэт посещал и салон Оленина, крупнейшего знатока и пропагандиста античной истории и античного искусства.

Антологическая лирика Батюшкова «подняла голос в защиту естественной целостности человека» (В.А. Грехнев). Поэт ввел в русскую лирику мир материально-духовной красоты. Он не разъединял духовное и телесное начала, его человек гармоничен во всех своих проявлениях. Телесное в лирике Батюшкова становилось живой материализацией души. Гармония двух начал — вот что воспринял поэт из античного мироощущения.

В ранней антологической лирике Батюшкова проявляют себя буйство и роскошь бытия, эпикурейское наслаждение жизнью. Это жизнеутверждающее мироощущение имело свою философскую подоплеку. В ее основе — мысль о мимолетности человеческой жизни, бренности всего живого. Человек, по Батюшкову, «странник мира». Жизнь — лишь мгновение. Проживая свое мгновение, человек уходит в вечность. Батюшков постоянно помнит о том, что *«минутны странники, мы*

ходим по гробам, // Все дни утратами считаем; // На крыльях радости летим к своим друзьям, — // И что ж? их урны обнимаем» («К другу»). Ощущение присутствия смерти и рождает философию эпикуреизма: *«Умру и все умрет со мной!...»; «Ах! не долго веселиться // И не веки в счастье жить!»; «Увы! бегут счастливы дни, // Бегут, летят стрелой они! // Ни лень, ни счастья наслаждения // Не могут их сдержать стремленья, // И время сильною рукой // Погубит радость и покой...» («Веселый час»).* Все это приводит поэта к мысли, что мгновение, отпущенное судьбой человеку, нужно использовать для радости, любви, наслаждения. Ведь за гранью бытия сохраняется то же отношение к миру, каким оно было и в жизни. Именно эту мысль развивает Батюшков в стихотворении «Элизий».

Мир инобытия у Батюшкова оказывается разным: он может быть и радостно-гармоничным, и трагическим, мрачным, так как порожден сознанием человека и его отношением к миру. В «Элегии из Тибулла» представлены разные формы инобытия: это и *«вечный май меж рощей и полей, // Где расцветает нарцисс и киннамон лозы // И воздух напоен благоуханьем розы; // Там слышно пенье птиц и шум бьющих вод; // Там девы юные, сплетаясь в хоровод, // Мелькают меж деревьев, как легки привиденья...»*, и другой мир, где *«внутри земли, во пропасть ужасных // Жилище вечное преступников несчастных, // Там реки пламенные сверкают по пескам, // Мегера страшная и Тизифона там // С челом, опутанным шипящими змиями, // Бегут на длинный берег за бледными тенями...»*.

Иной мир — это плод нашего воображения, наши представления о нем. Сам мир инобытия в лирике Батюшкова — это поэтическое допущение, возможность, порождение мечты поэта, игра его фантазии. Подобным образом заявляет о себе иная реальность в стихотворении «Привидение» (1810). У него есть подзаголовок — «Из Парни», однако это вольный перевод, в котором абсолютно сказывается мировосприятие самого Батюшкова. Во-первых, отчетливо проступает представление поэта о том, что происходит с человеком после смерти — «мертвые не воскресают». Однако способ организации лирического сюжета выводит на мысль, что есть объективный жизненный закон и есть восприятие смерти, которое существует в сознании человека. Поэтому возможно разное отношение к конечности человеческого бытия. В связи с этим важен полемический пласт стихотворения, ведь «Привидение» — своего рода диалог с Жуковским, о чем свидетельствуют цитаты из его баллад. Жуковский видит мир инобытия как мир, враждебный человеку, как мир зла. Батюшков не приемлет подобного взгляда, а потому иронически переименовывает своего современника:

... но из могилы,
Если можно воскресать,
Я не стану, друг мой милый,
Как мертвец тебя пугать.
В час полуночных явлений
Я не стану в виде тени,
То внезапно, то тишком,
С воплем в твой являться дом.
Нет, по смерти невидимкой
Буду вокруг тебя летать;
На груди твоей под дымкой
Тайны прелести лобзать...

В стихотворении Батюшкова нет и намек на мрачные ужасы преисподней, а само привидение мило, игриво, незлобиво, чувствительно.

Все стихотворение пронизывает авторская ирония. Иронические обертоны возникают уже в первых строках, рисующих облик юноши, находящегося на пороге смерти. Истоки иронии — в несоответствии возраста (двадцать лет) и мысли о гробовом пределе. Ирония не дает возникнуть страху перед смертью, так как не оправдывается ожидание: изображение человека, находящегося на грани жизни и смерти, рисует не страшные, трагические, а полные чувственных переживаний картины, в своих представлениях о посмертном существовании человек оказывается привязанным к земной реальности. В результате мечта начинает контрастировать с действительностью. Что будет, если я умру? Забвение («Смерти мрачной занавеса // Упадет — и я забыт!») и небытие («Мертвые не воскресают»). Что создает мечта? Живую смену впечатлений, способность сохранить собственное чувство, возможность любоваться прелестью женской красоты.

Лирический герой Батюшкова отдается наслаждению и сладострастию, но постоянно помнит о смерти (отсюда частое обращение к жанру эпитафии), даже в его ранней лирике в момент упоения жизнью вдруг веяло холодом и мраком вечности, вдруг являлся истинный облик человека и мира. В стихотворении **«Радость»** упоение жизнью и счастьем оказывается лишь кратким, преходящим мгновением, за ним неизбежно следует затаенный ужас перед жизнью. В стихотворении **«Счастливец»** (герой которого — временщик, фаворит вельможи, обласанный судьбой) появляется мысль о шаткости и недолговечности положения любимца фортуны. В его душе возникает страх перед неизбежным возмездием. Заканчивается стихотворение сентенцией, которая в частном случае выявляет общее — несоответствие внешнего и внутреннего:

Сердце наше — кладезь мрачной:
Тих, покоен сверху вид;
Но спустись ко дну... ужасно!
Крокодил на нем лежит!

Распад личности — в пренебрежении совестью, она — «зоркий страж сердец», счастье без нее невозможно. Как замечает Ю. Айхенвальд, «совесть как страсть» — таков был идеал Батюшкова, он вопрошал «глас совести». Для человеческой души *«гибель — злато и венец»*, а потому человек Батюшкова погружен в частное бытие, любовь, творчество.

В стихотворениях «Выздоровление», «Вакханка» изображается любовь в ее естественных проявлениях, это любовь земная, чувственная, но она прекрасна, она пробуждает душу, она возвращает человека к жизни.

Постепенно в антологической лирике усиливается трагическое звучание, что обусловлено духовным кризисом Батюшкова. Перелом в мироощущении поэта был связан с событиями 1812 г. В Нижнем Новгороде, куда Батюшков перевозил семью М.Н. Муравьева, он узнал о пожаре Москвы, а затем на пути в действующую армию проезжал через сожженную столицу. Увиденное привело его к мысли о варварстве цивилизованного народа, о том, что зло — в природе вещей. В письмах той поры читаем: «Гибель друзей, святыня, мирное убежище наук, все осквернено шайкою варваров! Вот плоды просвещения или, лучше сказать, разврата остроумнейшего народа, который гордился именами Генриха и Фенелона. Сколько зла! Когда будет ему конец? На чем основывать надежды?»; «Ужасные поступки вандалов или французов в Москве поссорили меня с человечеством». Так Батюшков приходит к мысли об ответственности поэта за то, что происходит в мире, о невозможности «петь Армид и ветреных Цирцей», когда в стране горе. О своем духовном перевороте Батюшков говорит в стихотворении «К Дашкову» (сам поэт называл его элегией). Здесь впервые гармонически-прекрасное античное мироощущение подается под знаком отрицания. Все, о чем пел поэт, утрачивает смысл, потому что мир погружен во зло. Батюшков рисует картину поверженной Москвы, он испытывает чувство сопричастности происходящему и приходит к тому, что поэт должен откликаться на события, он не может пребывать в мире своей мечты, когда в действительности заявляет о себе зло. По сути, Батюшков говорит о том, что этическое и эстетическое для него представляют единство, одно не может быть противопоставлено другому. Не случайно в стихотворении «К друзьям» он дает такую самоаттестацию: *«И жил так точно, как писал...»*.

К прежним темам, настроениям Батюшков не вернется, даже когда русская армия возвратится домой победительницей Наполеона и жизнь потечет по привычному руслу. Поэт будет смотреть на мир по-другому, так как видел зло, видел варварство. Это новое представление о себе он выразил в элегии **«Судьба Одиссея»**. Батюшков делает акцент в мифе на двух моментах: мотиве возвращения и мотиве неузнаваемости. Одиссей не узнает родной Итаки, потому что изменяется мир, им однажды оставленный, но странствия изменили и самого Одиссея, изменили его восприятие жизни.

Перелом в мироощущении сказывается и в смене жанровых ориентиров. Во время войны с Наполеоном у Батюшкова складывается и развивается «чувство истории» — в лирике поэта формируется **историческая элегия**. Однако первый «эскиз» жанра относится ко времени участия Батюшкова в Гейльсбергском сражении в 1807 г. В стихотворении **«Воспоминание»** (1807—1809) предвосхищаются мотивы и образы, которые станут жанрообразующими в исторической элегии: подлинные события как основа лирического сюжета, конкретные географические реалии, совмещение эпох в сознании лирического героя, в мечтах уносящегося в прошлое, особое чувство исторического времени, сочетание статичности и динамики и др. Здесь еще много условно-литературного: пейзаж в духе Оссиана, образ древнего воина — но автобиографическая основа (а в стихотворении находят отражение факты военной биографии поэта, в частности тяжелое ранение, гибель товарищей по оружию) порождает особое — личностное, сугубо батюшковское — восприятие войны (исследователи говорят о предвосхищении Батюшковым толстовского изображения и понимания войны).

В июне—июле 1814 г. Батюшков пишет элегию **«На развалинах замка в Швеции»**, в которой обозначаются два временных потока: прошлое и настоящее. Прошлое входит в стихотворение как мечта, воспоминание. Начало стихотворения представляет собой типичный элегический пейзаж: закат, море, скалы над водой, развалины замка. На всем следы разрушения, запустения:

Обломки, грозный вал, поросший злаком ров,
Столбы — и ветхий мост с чугунными цепями,
Твердыни мшистые с гранитными зубцами
И длинный ряд гробов.

Воображение лирического героя уносит его в другие времена, когда были живы воины-исполины, одерживающие победы, а победу праздновали на пирах, освещаемых горящими дубами. Все это ушло: нет

большие героев, утрачен сам богатырский дух. Но «мечта» поэта способна воскресить то время.

Элегия **«Переход русских через Рейн. 1814»** (1816—1817) основана на реальных событиях. Батюшков был участником этого похода и придавал ему большое историческое значение. Какие чувства испытывал он в это время, видно из письма к Н. Гнедичу: «Итак, милый друг, мы перешли Рейн, мы во Франции... Наконец мы во Франции! Эти слова: мы во Франции — возбуждают в моей голове тысячу мыслей, которых результат есть тот, что я горжусь моей родиной в земле ее безрассудных врагов». В стихотворении масштаб события обозначается с помощью исторической ретроспекции: в элегии этот военный эпизод помещается в ряд ярких событий мировой истории: формирование германской государственности, походы Цезаря, рыцарские турниры, крестовые походы... При этом история как бы «вписана» в природу. Есть Рейн — символ вечности, он неизменен, спокойно и величаво несет свои воды. А есть человек, на его берегах творящий историю. Так природное (вечное) в элегии соотносится с историческим (мгновенным). Рейн постоянен в своем величии, а на землях, прилегающих к нему, мир сменяется войной, мгновения победы — «стыдом и пленом». Здесь, на берегах Рейна, извечное место разрешения исторических споров, здесь создается и закатывается слава полководцев. Здесь сходятся прошлое и настоящее. Исторический экскурс позволяет показать закономерность современной истории. «Новый Атиллы» — Наполеон — повержен «сынами снегов», и в этом поэт усматривает торжество исторической справедливости.

В конце стихотворения появляется образ всадника, созерцающего красоту Рейна, погруженного в воспоминания. Введением этого образа намечается двойной ракурс в изображении событий: лирическое «я» («...Мой конь, веселья полный, // От строя отделясь, стремится к берегам...», «...я стою при Рейнских водах») трансформируется в «он» («Там всадник, опершись на светлую сталь коня, // Задумчив и один, на берегу высоком // Стоит и жадным ловит оком // Реки излучистой последние края»), субъективное восприятие сменяется эпическим осмыслением происходящего. Так осуществляется поэтическая рефлексия по поводу логики исторических процессов, так выявляется общий ход истории, ее цикличность, повторяемость.

Прологом к подобному осмыслению темы русского воина, русской воинской славы стало стихотворение **«Переход русских через Неман»** (условно датируется 1813 г.). Но здесь перед поэтом стояла иная задача — создать эпическое полотно, посвященное историческому подвигу русского народа. Известно, что сам Батюшков не был участником это-

го события, так как прибыл в действующую армию позже, однако его значимость была очевидна для всех уже в силу географических причин, ведь Неман — пограничная река. Подзаголовок — «Отрывок из большого стихотворения» — свидетельствует, что изначальный замысел не получил полного воплощения, этим обусловлена фрагментарность стихотворения, однако и в таком виде оно очень убедительно. Более того, подобная незавершенность, финальный обрыв выводит на мысль о неостановимом движении времени, его художественная функция — создать историческую перспективу. Второй смысл, рождающийся в связи подзаголовком, — в стихотворении воспроизводится лишь одно событие из потока героических деяний русских воинов. Сам же порядок действий: «копий лес возникнул издали», «движется», «гремят щиты», «несут полки славян погибель за врагом», «достигли Немана — и копьа водрузили» — имеет смысловую законченность.

В целом в этом фрагменте соблюдены все параметры жанра: лирический сюжет строится на сочетании природных картин, которые отражают идею вечности, неизменности мира, и батальных сцен, имеющих реально-историческую основу. Собственно сражение не описано — видны его последствия: счастливые для русского войска и трагические для врага. Открывается стихотворение картинами опустошения, смерти (что выводит на мысль о трагичности войны), почти вселенского одиночества, что усугубляется образом умирающего беглеца с «мертвыми ногами» и пустой дороги, а затем появляется могучее русское войско, уже одержавшее победу, но готовое продолжить победное шествие. В стихотворении используется прием контраста: темнота ночи — горящие костры; черное небо — багровое зарево от костров; безлюдье первого плана картины (пустой берег, покрытый трупами) — движение полков вдалеке, лес копий, поднятые знамена; умирающий беглец с «мертвыми ногами» — могучие вооруженные ратники; молодой царь — старец-вождь; исторические личности — безвестные герои; тишина мира — шум движения войска; зимнее оцепенение природы — движение и т.д. Смысл этого приема состоит в том, что соотносится вечное, природное (Неман) и живое, «минутное», статичное и динамичное.

Одной из центральных в зрелой лирике Батюшкова стала тема поэта, его назначения. Об этом он размышляет в исторических элегиях **«Гезиод и Омир, соперники»**, **«Умирающий Тасс»**. Поэт у Батюшкова — странник. Тасс — «из веси в весь, из стран в страну гонимый», его «челн» долго носили «волны жизни». Удел Омира — также странствие: он прошел «из края в край гостеприимный мир» и после поэтического поединка уходит, сопровождаемый мальчиком-поводырем:

Рожденный в Самосе убогий сирота
Слепца из края в край, как сын усердный, водит.
Он с ним пристанища в Элладе не находит;
И где найдут его талант и нищета?

Батюшков при изображении поэта сочетает два качества — величие и трагизм. Судьбу поэта, в том числе и свою, Батюшков понимает как «сцепление жизненных скорбей и величие дара». Две судьбы — Омира и Тасса — выявляют такую историческую закономерность: современникам не дано осознать величия гения, а потому он никогда не бывает оценен при жизни. В этом трагизм судьбы любого поэта, но состояться поэт может, только если он способен не учитывать потребности толпы, а петь о том, что дано увидеть только ему одному, то, что ему заповедано богами. Поэтому и не отзывается толпа на суровую песню Омира, а в посединке побеждает Гезиод; поэтому слава настигает Тасса в момент его смерти.

Батюшков создал своего рода канон и в жанре **дружеского послания**. Особый резонанс в истории русской лирики имело послание **«Мои Пенаты»** (конец 1811 — начало 1812), так как его появление породило огромное количество подражаний, в которых использовалась и образная, и мотивная, и ритмическая структура батюшковского произведения. В **«Моих Пенатах»** утверждался культ частного бытия, жизни в мечте, тепло простых человеческих чувств и отношений. Оно преследовало цель показать образ жизни отшельника-поэта, живущего в своем деревенском уединении. Основная тема послания — тема творчества. Лирический герой — поэт, ощущающий себя сопричастным миру русской литературы, вступающий в творческий диалог с ее корифеями. Это общение осуществляется, не взвизывая на временную или пространственную дистанцию. Голос поэта включается в общий хор, и это голоса равных (*«И мертвые с живыми // Вступили в хор один»*).

Очень популярной у читателя той поры была и батюшковская сатира на современную литературу — **«Видение на берегах Леты»** (1809). В основе лирического сюжета — игра воображения, сон, позволяющий совместить разные литературные эпохи, высказать личные оценки современным творцам, а вместе с тем обозначить собственные авторитеты в литературе предшествующих эпох. Труды современных писателей и поэтов, погружаемые в реку забвения — Лету, как бы проходят испытание вечностью. Что, с точки зрения Батюшкова, останется «живым» литературным явлением для потомков? Творения тех поэтов, которые меньше всего стремятся оставить свой след в вечном

ти. Прежде всего, это творчество Крылова, который и является на суд *«Неряхой и в наряде странном, // В широком шлафроке издранном, // В пуху, с нечесанной главой, // С салфеткой, с книгой под рукой»*. Надо заметить, что Батюшков дает узнаваемые ироничные, порой злые характеристики литераторам-современникам. Чего стоит, например, появление «беседчиков» во главе с Шишковым: запряженные вместо лошадей в «огромный дедовский возок», они тащат своего главного идеолога, которому, к слову сказать, удастся «вкусить бессмертия». И этот факт свидетельствует, что, будучи чрезвычайно эмоциональным в оценке современной литературы, Батюшков все-таки сохраняет объективность, ему удается избежать пристрастности. По сути, «Видение...» — это оценка литературного процесса, осуществленная поэтом, который отчетливо осознает пути, по которым должно пойти последующее развитие отечественной словесности. Потому и обретают забвение произведения тех авторов, которые используют устоявшиеся схемы и клише, развивают традиционные темы. Сам Батюшков наметил множество новых путей, которые с успехом будет разрабатывать русская литература на протяжении всего XIX в. Но главным художественным открытием Батюшкова стало то, что, по словам В. Коровина, в его лирике человек нашел идеал в самом себе и сделал свой личный, внутренний мир мерой ценности окружающей его жизни.

ТВОРЧЕСТВО ДЕКАБРИСТОВ

Декабризм — огромное и неоднородное мировоззренческое и художественное явление. Исследователи говорят о двух основных течениях в рамках декабристской литературы. Одно из них связано с именами П.А. Катенина, В.К. Кюхельбекера, А.С. Грибоедова, другое — с А. Бестужевым, К.Ф. Рылевым. Представители обеих ветвей декабристской литературы одинаково понимали задачи поэзии, разрабатывали героическую тематику, солидарны были и в национально-освободительном пафосе своих произведений. Но само понятие народности трактовали по-разному. Так, П.А. Катенин, В.К. Кюхельбекер народность понимали как «простонародность» и народно-национальный колорит. Для К.Ф. Рылева, А. Бестужева главным был национальный пафос темы, а народно-национальному колориту они не придавала сколько-нибудь существенного значения. Иначе трактовалась ими проблема личности. П.А. Катениным, В.К. Кюхельбекером личность понималась как воплощение сущностных черт национального духа, про-

явление самых ярких национальных черт в индивидуальности, К.Ф. Рылеев и А. Бестужев рассматривали личность как человеческую и психологическую индивидуальность, при этом сама личность приобретала у них явно байронические черты. Расходились поэты-декабристы и во взглядах на некоторые черты поэтики: Катенин, например, возражал против использования аллюзий (эта его позиция ярко проявилась еще в спорах с В. Озеровым об аллюзиях в трагедии), Рылеев же в своей творческой практике опирается на аллюзии (вспомним его «Думы»).

Творчество декабристов было обусловлено их идеологическими установками и нравственной позицией. Их лирика подчеркнуто гражданская. В основе убеждений декабристов лежит стремление к общему благу, вера в возможность справедливого переустройства мира. В программном документе — «Законоположении Союза Благоденствия» — были сформулированы основные направления и формы деятельности декабристов, требования к личности члена общества. Декабристы называли себя «детьми 1812 года». Два чувства определяли личность декабриста: стыд за собственное положение и ответственность за судьбы страны. Сочетание этих чувств вело к действию, к разрыву с установившимся, традиционным порядком вещей. Многие декабристы самым образом своей жизни пытались устанавливать новый тип отношений с крестьянами, солдатами, окружающим их кругом людей. Н.А. Бестужев в воспоминаниях о Рылееве передает разговор поэта с матерью, где он объясняет причины, побудившие оставить его военную службу: «Что меня ожидало в военной службе? Может быть, военная слава, может быть, безвестная смерть; но в наше время свет уже утомился от военных подвигов и славы героев, приобретаемой не за благородное дело помощи страждущему человечеству, но для его угнетения. Суворов был великий полководец, но слава его бледнеет, когда вспомним, что он был орудием деспотизма и побеждал для искоренения расцветавшей свободы Европы. Должен ли был я, получив эти понятия, оставаться в военной службе? Нет, матушка, ныне наступил век гражданского мужества, я чувствую, что мое призвание выше, — я буду лить кровь свою, но за свободу отечества, за счастье соотечичей, для исторжения из рук самовластия железного скипетра, для приобретения законных прав угнетенному человечеству — вот будут мои дела. Если я успею, вы не можете сомневаться в награде за них: счастье россиян будет лучшим для меня отличием. Если же паду в борьбе законного права со властью, ежели современники не будут уметь понять и оценить меня — вы будете знать чистоту и святость моих намерений; может быть, потомство отдаст мне справедливость, а история запишет

имя мое вместе с именами великих людей, погибших за человечество. В ней имя Брута стоит выше Цезарева — итак, благословите меня!»

Декабрист — человек действенного добра. Слово и поступок для него — равнозначные формы деятельности. В «Законоположении Союза Благоденствия» записано: «Распространение принятых Союзом правил производится: личным примером, словом и письмом».

При этом слово само по себе становится поступком, так как через него распространяются идеи, воззрения. Слово декабриста — слово действенное, а потому к нему — особое отношение.

Круг поэтов-декабристов распадается после восстания 1825 г. Его представители оказываются за пределами литературной жизни, из-за ужесточения цензуры становится невозможной разработка тем, мотивов и проблем, интересовавших декабристов. Но и сама художественная практика показывала необходимость пересмотра ряда творческих позиций, свидетельством чему были, например, споры Пушкина с Рылеевым по поводу «Дум», а с Бестужевым — о поэтике прозы. По сути, это была полемика о необходимости формирования новых подходов к изображению истории и иного — реалистического — типа художественного мышления в литературе. Многие поэты-декабристы вернутся в литературу: в 1836 г. анонимно будет опубликована драма Кюхельбекера «Ижорский», в 30-х годах под псевдонимом Марлинский начнет публиковаться А. Бестужев. В их произведениях останется протест против насилия, их герой по-прежнему — свободная, независимая личность, но революционного пафоса в их произведениях уже не будет.

Система ключевых понятий

В декабристском кругу формируется особый тип общения, основанный на единомыслии, на общности мировоззрения. Личность, в понимании декабристов, проявляет себя в коллективе, для них неприемлемо духовное отчуждение личности — в декабристском кругу формируется культ дружбы. Дружба для них — идейная солидарность, как заметил А.А. Бестужев, «единомыслие нас соединяет». Дружеское общение декабристов — это еще и интеллектуальное общение, не допускающее суетных разговоров, обсуждения бытовых мелочей. «Дружба сопровождалась накалом чувств, подлинной экспрессией, чуть ли не страстью», в ней «было много внутреннего одухотворения, возвышенного этического настроения», — пишет В.Н. Касаткина.

Основной формой выражения идей в декабристском кругу было свободное высказывание. Н.И. Тургенев как-то сказал: «Начав свобод-

но мыслить, они также и говорили». Основной, но не единственной. Творчество также было продолжением общения. Декабристы адресовали свои стихи единомышленникам, идейно близким людям. Часто произведение становилось продолжением дружеского спора, дискуссии, которая велась в кружке, в нем поэт как бы подытоживал, резюмировал то, о чем шла речь на дружеском собрании.

Переосмысливалось и само понятие авторства, так как творчество часто становилось коллективным. Поэты дарили друг другу строчки (так, Пушкину очень понравился рылеевский образ палача, засучившего рукава перед казнью, и он записывает на полях: «Продай мне этот стих!»), выступали как соавторы (очень продуктивным было соавторство А.А. Бестужева и К.Ф. Рылеева; соавторами были А.С. Грибоедов с П.А. Катениным). Все это сказалось и на форме бытования произведений — они получали устное или рукописное хождение в узком кругу единомышленников, но также свободно преодолевали границы своего круга.

В декабристской эстетике формируется особый тип языка — «наш язык», как называет его Н.И. Тургенев. Вырабатывается такой тип словоупотребления, когда возникают гнезда устойчивых слов, словесных сочетаний, выполняющих чисто сигнальную роль. Слова-сигналы вызвали в сознании читателя, слушателя ряды устойчивых, предрешенных ассоциаций. Чаще всего эти слова-сигналы были связаны с политическими понятиями, становились лейтмотивными в гражданской поэзии декабристов: *тиран, вольность, цепи, кинжал, ярем, деспот, гражданин, порок, добродетель, свобода, отчизна, народ* и т.д.

Мифологизация истории

Но не только политическая терминология приобретала роль слов-сигналов. Возникал целый ряд понятий, значимых в языке декабристов. Например, упоминание некоторых древнеримских имен, само слово «Рим», некоторые персонажи из древнерусской истории, равно как и упоминание о Новгороде, создавали целый комплекс устойчивых ассоциаций. По сути, декабристы мифологизировали историю, создавали свой миф о свободе, патриотизме, тираноборцах. И этот миф подменял реальность. Так, например, Рылеев в поэме «Войнаровский» обращается к фигуре, которая в истории занимала второстепенное положение. При этом сами события изображает не так, как они происходили в действительности. Поэт сознательно трансформировал историю и не скрывал от читателей, что реальные события Северной войны, отношения Петра с Мазепой складывались совсем не так, как это было представ-

лено в поэме. Но ему важно было создать образ патриота, убежденно-го и бескомпромиссного борца за свободу и независимость своей Родины — Украины. Форма рассказа (монолог главного героя), место, куда был сослан Войнаровский (Сибирь), его одиночество — все это было призвано создать образ борца-мученика, который не отказывается от своих убеждений под гнетом обстоятельств. Более того, чем более личность была обречена в своем стремлении к свободе, тем большим смыслом наполнялся ее подвиг, тем более героическими выглядят для декабристов ее усилия отстоять свободу. «Декабристская этика подразумевает подвиг вне зависимости от его “здравомысленности”. Чем гуще мрак, тем необходимее свет: если есть память об ослепленном князе-мученике, значит, есть и надежда, что продиктовала строчку Одоевского: “Из искры возгорится пламя”», — пишет о поэме А. Одоевского «Василько» А.С. Немзер.

Не случайно поэтому в русской истории декабристов особо привлекала личность Вадима Новгородского. Об этом историческом персонаже мало что известно. Сохранилась летописная запись, в которой о событиях 873 г. в Новгороде говорилось: «...новгородцы возмутились правлением Рюрика» и «того же лета уби Рюрик Вадима храброго и иных многих изби новгородцев, советников его». Немногочисленные сведения и позволяли развернуться воображению, наполнить этот персонаж нужным для декабристов содержанием. Вадим в изображении Рылеева становился патриотом, борцом за народные права, антагонистом «самовластительного князя», тирана, посягнувшего на свободу Новгорода.

Особая аура независимости, свободы, демократических принципов жизнеустройства возникала при упоминании древнего Новгорода. В представлениях декабристов это был город вольности, свободных людей, а новгородское вече — истинно народным типом общественного устройства, форма народной демократии. Но изображают Новгород декабристы в момент кризисный, когда свобода может быть утеряна, и тогда находится герой, противостоящий самовластительному князю, посягающему на традиционный уклад новгородской жизни.

Особый смысл в эстетике декабристов приобретали фигуры тираноборцев — вокруг них в первую очередь и слагался миф. Знаковыми фигурами для них были Катон, Брут, Цицерон. Но они создавали не исторически достоверные портреты, а творили свой тираноборческий миф. Собственно и саму историю декабристы изучали для того, чтобы постичь современность, выявить такие закономерности общественной жизни, которые с завидным постоянством приводят на трон деспота, тирана.

Катон у декабристов — неподкупный трибун, который отстаивает общественную справедливость, борется за власть закона, поэтому выступает против тирана, пренебрегающего правом. Катон во имя своих убеждений готов принести в жертву собственную жизнь. Создавая этот образ, декабристы опускают многие черты реального Катона. Древние историки изображают Катона суровым, строгим человеком-стоиком, ведущим уединенный, аскетический образ жизни. В их изображении он немногословен, молчалив и правдолюбив. Правду Катон бросает в лицо Цезарю во время публичных выступлений в Сенате. Во время таких «поединков» с властью этот всегда немногословный человек мог говорить в течение всего дня, разоблачая злоумышленников и отстаивая справедливость и закон. Катон не шел на компромисс с Цезарем и Помпеем, пропихивательно разгадал их замысел морально обезоружить его, введя в круг своих друзей. А когда Катон осознал невозможность дальнейшего сопротивления, то закололся мечом. В «Отрывке из «Фарсалии»» Ф. Глинки Катон — не немногословный, суровый стоик, а эмоциональный, взволнованный трибун. Экспрессивность его речи придают восклицательные конструкции, риторические вопросы, вопрошания, призывы, заверения. Глинка психологизирует образ, чему в значительной степени способствует сама ситуация: в боевой союз объединяются единомышленники, чтобы осуществить акт возмездия. Герои оказываются на пороге важнейшего события — мести тирану. Они понимают опасность выбранного пути, но этот путь для них — единственно возможный.

Своеобразие лирики

Исторический сюжет декабристы избирают для того, чтобы говорить о современности. Посредством истории они вступают в диалог с властью, воспроизводя саму атмосферу античного Форума, новгородского вече, где царила свобода высказывания, где выслушивалось каждое мнение. Одним из самых ярких и дерзких поэтических поединков стал поединок Рылеева с Аракчеевым. В 1820 г. в десятом номере «Невского зрителя» появилась сатира «К временщику» с подзаголовком «(Подражание Персневой сатире «К Рубеллию»)». Сатира эта никого из современников не вводила в заблуждение, так как связывалась с литературной мистификацией М.В. Милонова «К Рубеллию. Сатира Персиева» (1810). У Персия такой сатиры нет, сатира же Милонова современниками соотносилась с Аракчеевым. Начало стихотворения Рылеева как бы воспроизводило первоисточник.

У Милонова:

Царя коварный льстец, вельможа напыщенный,
В сердечной глубине таящий злобы яд,
Не доблестями души — пронырством вознесенный,
Ты мещешь на меня с презрением твой взгляд!

У Рылеева:

Надменный временщик, и подлый и коварный,
Монарха хитрый льстец и друг неблагодарный,
Неистовый тиран родной страны своей,
Взнесенный в сан пронырствами злодей!
Ты на меня взирать с презрением дерзаешь
И в грозном зоре мне свой ярый гнев являешь!

Но не только литературный первоисточник указывал на объект сатиры — реалии, которые упоминает Рылеев, прямо соотносились с Аракчеевым: его ложная скромность, отказ от всяческих званий, кроме одного — «верного царского слуги» — и при этом ни одно министерство, ни одна комиссия не могла принимать решения без ведома Аракчеева, ни одно служебное назначение не происходило без его участия; его девиз «Без лести преданный», переназначенный современниками («Бес, лести преданный»); военные поселения.

Рылеев адресует временщику вопрос: *«Что сей кимвальный звук твоей мгновенной славы? // Что власть ужасная и сан твой величавый?»* И декларирует, что в человеке истинны лишь его человеческие качества, лишь «его достоинства почтенны». В человеке ценен человек, в памяти потомков остаются не его чины, не его социальный статус, а то нравственное начало, которое и составляло суть его личности. Для иллюстрации Рылеев использует исторический пример:

И в Цнцероне мной не консул — сам он чтим
За то, что им спасен от Катилины Рим...

Поэт говорит об ответственности личности, облеченной властью или приближенной к ней, за ее деяния.

Как и все сатиры, стихотворение Рылеева оценочно. И свое представление об адресате он высказывает, не скупясь на гневные, содержащие негативную оценку определения. Временщик — собрание пороков: «злодей», «льстец», «тиран», «подлец» и т.д. Цель сатиры — устрашение, напоминание о суровом суде современников и потомков.

Сатира Рылеева — открытый вызов, реплика в споре с всемогущим временщиком. Сама диалогическая основа сатиры, античный контекст

создавали «атмосферу античного форума, где оратор непосредственно обращается к своему идейному противнику и обличает его».

Н.А. Бестужев вспоминает о том, как было воспринято это стихотворение современниками: «Нельзя представить изумления, ужаса, даже можно сказать оцепенения, каким поражены были жители столицы при сих неслыханных звуках правды и укоризны, при сей борьбе младенца с великаном. Все думали, что кары грянут, истребят и дерзновенного поэта, и тех, которые внимали ему; но изображение было слишком верно, очень близко, чтобы обиженному вельможе осмелиться узнать себя в сатире».

В диалог с властью и обстоятельствами в лирике декабристов вступает и древнерусский певец. И ему всегда удается сохранить независимость от царя, остаться в творчестве своем свободным, сохранить свой голос, не льстить властителю своими песнями. В стихотворении Катенина «Старая быль» русский певец отказывается от поэтического поединка с греком, потому что его песни посвящены тому, что пережито, тому, что идет от самой жизни, от ее суровых испытаний, в то время как песня грека — воспевание князя Владимира, тонкая лесть, облеченная в прекрасную поэтическую форму. Песня грека услаждает слух, темнит самолюбие князя, русский же певец не стремится угождать, его песня — песня суровая, в ней — жизненный опыт певца, правда жизни. Об этом певец-воин и говорит князю Владимиру:

Певал я о витязях смелых в боях —
Давно их зарыли в могилы;
Певал о любви и радостных днях —
Теперь не разбудишь Всемилы;
А петь о великих царях и князьях
Ума не достанет и силы.

Певец Услад (герой стихотворения Катенина «Певец») также отказывается от щедрой награды, предпочитая ей кубок вина из рук дочери князя Владимира. Услада призвали на пир, чтобы сделать празднество веселым (*«Изронил золотое слово // Князь гостям: «Пошлем гонца, — // Грустен пир, где нет певца»*), но не веселит певец на «пиру утешном», а обращается к сокровенному, проникает в души слушателей:

Вещий перст живые струны
Всколебал; гремят перуны:
Зверем рыщет он в леса,
Вьется птицей в небеса.

Бодры юноши внимали,
Быстрый взор в певца вперя;
Девы красные вздыхали,
Робким оком долу зря.

В этом контексте интересен цикл К.Ф. Рылеева «Князю Е.П. Оболенскому» (1826), который создавался в Алексеевском равелине.

Цикл К.Ф. Рылеева «Князю Е.П. Оболенскому»

Цикл состоит из трех стихотворений. Его герой — пророк-праведник, осужденный на смерть и ожидающий ее. Для него смерть — избавление от земных пут, ведь тюрьмой, могилой оказывается мир, в котором новая истина не воспринята, а потому исторгается. Пророк обречен, но он и сам стремится в иной мир, ведь там осуществится встреча с творцом, поэтому он не испытывает смутения, страха смерти. В этом и состоит его нравственная сила.

В первом стихотворении звучат молитвенные начала, но это молитва не о себе, а о своих товарищах. В ней — просьба не о физическом спасении, а о спасении души. Пророк знает, что судьба провозвестников нового изначально трагична, а потому бог выбирает для выполнения миссии особых, сильных духом людей. Смерть пророка и есть утверждение новой веры, а потому в душе героя ожидание смерти рождает неожиданное — светлое внутренне чувство.

В цикле отчетливо обозначается автобиографический подтекст: верный своим убеждениям, поэт тревожится за силу духа своих соратников. Не случайно второе стихотворение цикла обращено к товарищу-единомышленнику и выдержано в духе послания. В нем — та же убежденность в правоте отстаиваемых представлений, но усиливается мотив изначальной обреченности, мысль о необходимости жертвы. По сути, речь идет о высшей оправданности смерти. Этот же мотив звучит и последнем стихотворении цикла. В нем окончательно утверждается приоритет духа над плотью. Однако Рылеев показывает, что и пророку не чуждо сомнение. Эта мысль вводится через две евангельские ассоциации. Одна из них связана с судьбой Христа, который, прозрев свою скорую гибель, на миг смутился духом. Другая — с образом Петра (*«И, как Петра, ведет его Христос // По треволнению мирскому»*). Как известно, Петр, один из апостолов Христа, постоянно говорил учителю о своей любви и преданности, но именно он трижды отрекся от него в роковую ночь. А затем, пройдя через раскаяние и прощение, понес в мир слово учителя, за что и принял мученическую смерть.

Рылеев начинает стихотворение с диалогически ориентированной фразы: «Ты прав: Христос спаситель нам один...». Она звучит как продолжение разговора с тем, кто не знал сомнения и помог преодолеть его герою.

Этот исповедальный цикл показывает, как Рылеев внутренне проживал последние месяцы своей жизни. В небольшой статье «О промысле» Рылеев писал: «...приняв за основную истину, что человек, в частности, свободен, а человечество нет, можно и должно будет поставить нравственным законом для наших деяний: поступай так, чтобы твои поступки не противоречили воле промысла. Но спросят: каким образом распознать волю сию? Воля промысла изъясняется в духе времени». А дух времени возможно почувствовать только через связь с богом.

Стилевые течения

В гражданском романтизме декабристов формируются разные стилиевые течения.

«Античный» стиль обусловлен интересом к древнеримской истории. Республиканские идеи, борьба против власти диктаторов и утверждения императорства формируют тираноборческий сюжет. Политическая идея при разработке этого сюжета сочетается с эмоциональной взволнованностью; обязательными компонентами сюжетного мотива становятся образ деспота на троне, похвала свободе, обличение рабства, призыв к свержению тирана. Античный герой, как правило, показан в момент, когда он решается на подвиг, на открытое противостояние тирану. В рамках античного стиля воссоздается атмосфера античного форума, изображаются массовые сцены споров. Для античного стиля характерно использование ораторских приемов красноречия, драматизм речи героев, прямое высказывание идеологических воззрений. При этом используются такие жанровые формы, как гимн, ода, подражание античным поэтам.

«Древнерусский» стиль обусловлен интересом к русской истории, стремлением проникнуть в дух народа, показать, что ему изначально присущи патриотизм и свободолюбие. Поэты-декабристы создают своего рода поэтическое «летописание»: «видения» старины, думы, баллады-легенды, романтические поэмы на сюжеты из русской истории. Декабристы стремятся изобразить героический дух народа, а примеры из прошлого призваны показать, что память о славном прошлом не утрачена, дух нации постоянен.

Большое влияние на «древнерусский» стиль оказало «Слово о полку Игореве». Поэты заимствовали не только образность, навеянную

«Словом...» (Боян, «златое слово», «вещные струны» поэта и т.д.), но саму музыкальность, песенность, живописность, полиметрические композиции.

«**Фольклорный**» стиль ориентировался на устное народное творчество. Во-первых, заимствовались образы фольклора: птицы-тройки, матери-земли, родного поля и т.д. Во-вторых, воспроизводились ритмы народных обрядовых песен, частушек, сами принципы организации текста (например, агитационные песни Рылсева и Бестужева).

Лирико-эпические жанры: декабристская поэма, думы

В своей творческой практике декабристы часто обращались к лирико-эпическим жанрам и прежде всего — к жанру романтической поэмы, яркими образцами которой стали поэмы К.Ф. Рылсева «Войнаровский», «Наливайко», А.И. Одоевского «Василько» и др. В них поэты обращались к историческому прошлому России, однако при изложении событий они не стремились к исторической достоверности, главной задачей для них стал поиск героя. Именно в прошлом искали они бунтарей-одиночек, которые отважно идут наперекор враждебным обстоятельствам во имя свободы и своих убеждений. Декабристы создали новый тип героя романтической поэмы — светлую героическую личность, несущую в мир высокую идею. Личность, верную своему слову и убеждениям. Таким героем является, например, князь Василько. Поэт опирается на летописный рассказ об ослеплении Василька Теребовльского. Однако при изложении событий он не стремится к исторической достоверности, главной задачей для него стал поиск героя. Василько А.И. Одоевского — героическая, светлая личность, идущая навстречу обстоятельствам, не боящаяся отстаивать свои убеждения. Василько — смелый и отважный воин. Он любим народом, жители города поддерживают его: *«Все готовы за тобой»*, — отвечают они на призыв идти на ляхов, борьба с которыми для князя — это борьба за отечество и веру. Однако жители ценят в князе не только воина, но и мудрого правителя. Городской старейшина говорит Василько: *«...суд нужнее нам войны. //Когда ты здесь — и тяжбы нет в народе: //Живем в любви на отческой свободе»*. Князь мудр, справедлив. Он не столько судья своих подданных, сколько миротворец. Нравственной опорой для него становится вера. Василько — истинный христианин, вера для него свята и незыблема. Бог всегда рядом с ним. Бог — его защитник. Князь прощается с женой. В ответ на предостережения жены, любящее сердце которой наполнено тревогой, а потому она прислушивается к вещим снам, отправляет к ворожее санных девушек, он

говорит: *«Ни снов, ни темных сил // Не бойся! Я проездом через Киев // Свершу обет; молебен отслужу // В обители святого Михаила: // Нас осенит покров его и сила. // Я помолюсь, и даст победу нам // Заступник мой, небесный воевода».*

Василько, в определенном смысле, идет против времени, он исключение, так как продолжает исповедовать такое отношение к людям, которое уходит из общества. В поэму включен эпизод, когда Боян поет на пиру, и песня эта — «по первому порыву, без искусства» — предостережение, пророчество. В ней отражена духовная атмосфера настоящего:

«Видел я мира сильных князей,

Видел царей пированья;

Но на пиру, но в сонме гостей

Братий Христовых не видел.

Слезы убогих искрами быют

В чашах шипучего меда.

Гости смеются, весело пьют

Слезы родного народа.

<...>

Слава князьям, но в стае орлов,

Слышите, грает и ворон.

Он напился туком гробов,

Лоснятся перья от крови».

Антиподом Василько является Давид. В трактовке этого образа как раз и намечается расхождение с летописным первоисточником. Давид убеждает Святополка в причастности Василька к убийству его брата Ярополка. Но если в летописи это трактуется как происки сатаны, а в конечном итоге — борьба за власть, то в поэме противостояние Василько и Давида принимает еще и религиозный смысл. Давид разуверяется в новой вере, молится языческим богам, обращается к жрецам Перуна, присутствует на языческом обряде. Так в поэме сталкиваются два мировоззрения. Христианство несет свет, оно рождает чувство защищенности, оберегает. Языческие сцены происходят ночью. Символично и местонахождение языческого капища: это страшная пещера, попасть в нее — спуститься под землю, в мрачные пропасти земли. Здесь царит мрак, а обряд в душе человека рождает страх. Огонь, как световая доминанта в пещере, противопоставлен свету земли, но если свет дает жизнь, то огонь испепеляет, уничтожает. Сатанинские ассоциации усиливаются и за счет звуковых эффектов: плывя по Днепру, Давид слышит гармоничные звуки, молитвенный гул, исходящий из Печерской обители, в пещере его оглушает хаос и какофония звуков: хохот, гро-

хот, зловещий, шипящий шепот. В пещере человек утрачивает свой божественный лик (для этого вводится мотив оборотничества), героев окружают сонмы призрачно-чудовищных существ.

В поэме не проясняется, почему Давид затевает интригу против Василько, почему обращается к старым богам, богам предков. Таким образом, противостояние геросов — это противостояние новой всеры и старых представлений, противостояние справедливости и произвола.

Главный герой поэмы К.Ф. Рылеева «Наливайко» не приемлет рабства, его угнетает положение, в котором оказалась родина, так и не сумевшая после нашествия Батыя достичь былого величия. Стольный град Киев вызывает теперь другие ассоциации: он сравнивается с «*памятником надгробным, // Над угнетенною страной*». Наливайко выбирает свой путь — путь борьбы, «справедливого отмщенья», и это сознательный, осмысленный выбор. Путь, освященный богом. Не случайно, решаясь начать борьбу, он молится в Печерской лавре, и его молитвы — «об угнетенных земляках». Внутренний мир Наливайки особенно полно раскрывается в исповеди героя. Он понимает, что обречен, но готов принести в жертву свою жизнь, лишь бы на Украине воцарилась свобода:

Известно мне: погибель ждет
Того, кто первый восстает
На угнетителей народа, —
Судьба меня уж обрекла.
Но где, скажи, когда была
Без жертв искуплена свобода?
Погибну я за край родной, —
Я это чувствую, я знаю...
И радостно, отец святой,
Свой жребий я благословляю!

Так в романтическую поэму включаются жанры, воспринятые из церковной традиции: исповедь и молитва.

Что представляет собой исповедь Наливайки? Она венчает семидневный пост героя, является итогом духовного сосредоточения, внутреннего самоуглубления. Однако в монологе кроме внешних атрибутов: обращенности («отец святой»), исповедального хронотопа — нет никаких других элементов исповеди. Прежде всего, в ней нет осознания собственной греховности, нет чувства вины за какое-либо деяние, нет покаянных интонаций. Более того, герой готов принять на себя грехи врагов, лишь бы его народ обрел свободу. В исповеди нет смирения, но

есть осознание своей жизненной миссии, в ней выражена внутренняя убежденность в правильности выбранного пути.

Исповедь патетична, в ней отчетливо звучат ораторские интонации. Этот монолог вполне мог быть произнесен и перед многотысячной толпой. Но, вероятно, Рылееву важны были внешние условия: место, где исповедь осуществляется, придает особую значимость решению героя, которое как бы освящается именем бога.

В кульминационный момент поэмы в устах Наливайки звучит молитва. Герой обращается к богу накануне сражения с поляками. Это также момент внутреннего сосредоточения, ведь от исхода боя зависит, обретет ли Украина желанную свободу или, наоборот, усугубится ее нынешнее рабское положение. Не случайно молитвенный настрой Наливайки, тишина «козацкого табора» противопоставлены шумному пиру врагов. Наливайко обращается к богу, убеждая его в неизбежности той крови, которая прольется завтра: *«Я невиновен, боже правый, // Когда здесь хлынет кровь рекой; // Войну воздвиг я не для славы, // Я поднял меч за край родной»*. Так продолжает свое развитие мысль о неизбежности смерти во имя осуществления заветной цели, идея жертвенного служения.

В романтической поэме продолжается процесс мифологизации истории, который обозначился в лирике декабристов. Им важна не «правда факта», а «правда вымысла». Рылеев даже подчеркивает это несоответствие, когда в поэме «Войнаровский» помещает исторические комментарии А.О. Корниловича и А.А. Бестужева. Жизнеописания Мазелы и Войнаровского вступают в диалог с поэтическим представлением об этих исторических персонажах как о последовательных борцах за свободу своей отчизны, противостоящих самовластительному тирану (Петру I).

В декабристской романтической поэме отчетливо проступает политический подтекст. Культ свободы, неприятие рабства (как говорит Наливайко, *«Мой жребий: ненавидеть // Равно тиранов и рабов»*), необходимость сплоченных действий — все это легко переносилось в современность, приобретало особую актуальность в связи со стремлением декабристов изменить существующее положение в родной стране.

Итак, декабристы создают новый тип героя романтической поэмы, насыщают ее политическими аллюзиями, в остальном же сохраняют основные параметры жанра. По-прежнему в поэме присутствует недосказанность, порождающая некую таинственность. Таинственность является не только следствием обстоятельств прошлой жизни героев, но и перерывов в изображении событий. В поэмах воспроизводится только их кульминация и развязка, что создает ощущение стремительнос-

ти, драматизма происходящего. Важную роль в выражении нравственной позиции играет речь героев. В поэмы включались разные формы монолога [исповедь («Войнаровский», «Наливайко»), слово, обращенное к толпе («Василько»), молитва («Наливайко») и др.], а также диалог.

Между повествователем и героем в декабристской поэме устанавливалась связь особого рода: свою собственную судьбу поэт соотносил с судьбой романтического героя. Готовность к подвигу, осознание трагической обреченности своей судьбы — именно это роднило героя и повествователя, поэтому монологи приобретали особый исповедальный смысл: устами героя говорил сам автор, тем самым романтическая поэма напрямую соотносилась с реальностью, преодолевала литературность.

Рылеев создает оригинальный лиро-эпический жанр, подсказанный украинским фольклором, — думы. Этот цикл, представляющий собой своеобразную романтическую летопись, навеян «Историей государства Российского» Карамзина. Рылеев ставил перед собой задачу «напоминать юношеству о подвигах предков, знакомить со светлейшими эпохами народной истории». Думы представляли читателям героев отечественной истории, которые как бы обрели голос, заговорили, обратились к потомкам. Их жизнь — образец патриотизма, высокой гражданской доблести, непримиримой борьбы с тиранией — становилась примером для современников.

Цикл Рылеева — это своеобразная галерея портретов героев. Все «Думы» имеют одинаковую композиционную структуру: сначала дается краткая историческая справка о герое и историческом событии, затем следует «поэтическое прочтение» исторического факта. Еще Пушкин обратил внимание, что «все они [думы. — И.Ю.] на один покрой: составлены из общих мест... Описание места действия, речь героя и — нравоучение». Лишь две думы нарушают эту строгую структуру: «Иван Сусанин» и «Петр Великий в Острогожске». В первой нет пространный монолог, в котором у Рылеева обычно заключено основное содержание думы, герой показывается в действии. Во второй — непривычна общая тональность (не мрачная, а праздничная), кроме того, в ней не задана трагическая предопределенность истории.

АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ГРИБОЕДОВ
(1795—1829)

А.С. Грибоедов — личность уникальная. Он был богато одарен. Один из самых ярких дипломатов своей эпохи (при его участии в 1828 г. был заключен выгодный для России Туркменчайский мирный договор). Талантливый драматург. Блистательный остро слов (его эпиграммы, остроты мгновенно расходились по светским гостиным). Яркий музыкант (до сих пор популярен один из его вальсов). Полиглот (владел французским, немецким, английским, итальянским, персидским, арабским языками; среди вещей, оставшихся после его смерти, был и сербский словарь). Сам Грибоедов между тем воспринимал свою разносторонность иначе. Вот какой эпизод вспоминает знаменитый актер П.А. Каратыгин: «Однажды я сказал ему [Грибоедову. — И.С.Ю.]: «Ах, Александр Сергеевич, сколько бог дал вам талантов: вы поэт, музыкант, были лихой кавалерист и, наконец, отличный лингвист!» <...> Он улыбнулся, взглянул на меня умными своими глазами из-под очков и отвечал мне: «Поверь мне, Петруша, у кого много талантов, у того нет ни одного настоящего». Однако он по праву вошел в историю русской литературы как великий комедиограф.

Грибоедов получил образование в Москве. Сначала он учился в Московском университетском благородном пансионе (около трех лет), а затем в Московском университете (поступил 30 января 1806 г., т.е. в возрасте одиннадцати лет). Как замечает Н.К. Пиксанов, Грибоедов проучился в университете шесть с половиной лет, получил два диплома (кандидата словесных наук и кандидата прав), прошел науки трех факультетов (словесного отделения философского факультета, юридического, а также изучал математику и естественные науки) и только случайно не получил высшей ученой степени. Война 1812 г. вмешалась в планы Грибоедова: он готовился к испытанию для поступления в чин доктора, но, захваченный патриотическим духом эпохи, поступил на военную службу. Правда, военная служба не принесла ему ни чинов (как начал службу корнетом гусарского полка, так в этом же чине и вышел в отставку), ни наград. Истинным призванием Грибоедова было не военное поприще, а литература, театр (в 1814 г., еще во время военной службы, им была написана пьеса «Молодые супруги») и дипломатия. Эти два призвания писателя и определили его дальнейшую судьбу.

В 1818 г. Грибоедов стал секретарем русского посольства при персидском дворе, поэтому многие годы провел в Персии, а затем в Грузии. Здесь, на Кавказе, в 1821 г. судьба свела его с А.П. Ермоловым —

генералом, участником войны с Наполеоном, командующим русскими войсками на Кавказе в 1816—1827 гг. Как писал в донесении М.Я. фон Фок (управляющий III Отделением Императорской канцелярии, которое ведало тайной полицией и цензурой), «более всех Ермолов любит Грибоедова за его необыкновенный ум, фанатическую честность, разнообразность познаний и любезность в обращении». «На примере Ермолова Грибоедов с очень близкого расстояния и как бы изнутри видит некую модель определенной политической деятельности. Оценивает эту модель. Прикидывает».

Здесь же, на Кавказе, Грибоедов близко подружился с В.К. Кюхельбекером — лицейским однокашником Пушкина, будущим декабристом. Именно с Кюхельбекером Грибоедов обсуждал свое новое творение — будущую комедию «Горе от ума». Как вспоминал декабрист, «Грибоедов писал «Горе от ума» почти при мне, по крайней мере, мне первому читал каждое отдельное явление непосредственно после того, как оно было написано...». А когда Кюхельбекер покинул Кавказ, Грибоедов в письме к другу сетовал: «Теперь в поэтических моих занятиях доверяюсь одним стенам. Им кое-что читаю изредка свое, или чужое; а людям — ничего; некому». (Письмо от 1 октября 1822 г., Тифлис). Но есть и более ранние свидетельства о замысле «Горя от ума». С.Н. Бегичев, например, утверждал, что план комедии был написан Грибоедовым еще в 1816 г. в Петербурге. Работа над пьесой затянулась. Грибоедов закончил комедию осенью 1824 г. в Петербурге, но и в 1825 г. продолжал править свое произведение.

Здесь же, на Кавказе, в 1829 г. после трагической гибели в Тегеране Грибоедов был похоронен на горе св. Давида в Тбилиси. Пушкин в «Путешествии в Арзрум» рассказывает о символической встрече двух поэтов на кавказской дороге.

Комедия «Горе от ума»

Традиционное и новаторское, принципы создания образов. В историю русской литературы Грибоедов вошел как автор одной комедии, однако при жизни он был удачливым и популярным драматургом. Вот комеднография Грибоедова:

«Молодые супруги» (1815) (в одном действии) — «переложение» комедии французского драматурга Крезе де Лессера (1771—1839) «Семейная тайна».

«Студент» написана совместно с Катениным в 1817 г.

«Своя семья, или Замужняя невеста» (совместно с А.А. Шаховским и Н.И. Хмельницким) — отдельное издание в 1818.

«Притворная неверность» — перевод комедии Н.-Т. Барта (совместно с А.А. Жандром), осуществленный в 1818 г.

Водевиль «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом» — в соавторстве с Вяземским (1823?).

Многие из них имели успех у зрителей. А комедия «Студент», к примеру, ярко отозвалась в последующей русской литературе: в романе Гончарова «Обыкновенная история» будет не только использована сюжетная ситуация комедии «провинциал в столице», но и разработаны некоторые особенности характера, воплощенного в образе студента Беневоляского.

Однако безусловной вершиной творчества Грибоедова является комедия «Горе от ума», над которой Грибоедов работал около восьми лет (если принять во внимание свидетельство Бегичева). В процессе работы над пьесой изменилось многое: исчезли некоторые персонажи (мать Софьи, например), трансформировался сам замысел — изначально Грибоедов хотел написать произведение с глубоким философским содержанием. Как он признавался: «Первое начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь, в суетном наряде, в который я принужден был облечь его. Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре, желание им успеха заставили меня портить мое создание, сколько можно было. Такова судьба всякому, кто пишет для сцены: Расин и Шекспир подвергались той же участи, — так мне ли роптать?» Однако сам же Грибоедов настаивал на том, что его творение свободно от оглядки на разного рода образцы и каноны. Именно об этом он и писал П.А. Кагенину, отвечая на замечания по поводу новой комедии: «“Дарования более, нежели искусства”. Самая лестная похвала, которую ты мог мне сказать, не знаю, стою ли ее? <...> Знаю, что всякое ремесло имеет свои хитрости, но чем их менее, тем спорее дело, и не лучше ли вовсе без хитростей? <...>

Я как живу, так и пишу свободно и свободно». (Письмо, датированное первой половиной января 1825 г.).

Действительно, перед Грибоедовым стояла нелегкая художественная задача: создать сценичное и одновременно с этим глубокое по содержанию произведение, совместить традиционный комедийный сюжет с «высокой темой» — темой ума, используя традиционную форму «комедии с интригой», показать человека, который находится «в противоречии с обществом его окружающим», так как несет в мир новые идеи, новую этику, новый тип отношений.

Исследователи говорят о принципе компромисса, пронизывающем весь художественный строй «Горя от ума», и рассматривают его как

«плодотворный синтез традиций и новаторства». Там, где современный читатель без труда обнаруживает то, что обусловлено театральной традицией, современники Грибоедова, напротив, замечали разного рода отступления от правил. Пресжде всего их поражал сам главный герой комедии — Чацкий. Известна пушкинская оценка: «Чацкий совсем не умный человек — но Грибоедов очень умен»; «Чацкий пылкий, благородный и добрый малый, проведший несколько времени с очень умным человеком (именно с Грибоедовым) и напитавшийся его мыслями, остроумными и сатирическими замечаниями. Все, что говорит он, очень умно. Но кому он все это? Фамусову? Скалозубу? На бале московским бабushкам? Молчалину? Это непростительно. Первый признак умного человека — с первого взгляду знать, с кем имеешь дело, и не метать бисера перед Репетиловыми и тому подобн[ыми]...». Почти аналогична точка зрения П.А. Вяземского: «Молодой Чацкий похож на Стародума. Благородство правил его почтенно; но способность, с которой он ex abrupto [с ходу, импровизируя. — И.Ю.] проповедует на каждый попавшийся ему текст, нередко утомительна. <...> Ум, каков Чацкого не есть завидный, ни для себя, ни для других. В этом главный порок автора, что посреди глупцов разного свойства вывел он одного умного человека, да и то бешеного и скучного...».

Грибоедов поместил своего героя-резонера в непривычные для такого типа персонажей комические положения. Так, Чацкий неизменно оказывается в подобных ситуациях во время любовных объяснений с Софьей. Уже в момент их первой встречи очевидно, что Софья не рада приезду Чацкого, но он не замечает ее иронии, не ощущает неприязни, его не смущает ее холодность, он не обращает внимания на то, что она явно стремится оборвать разговор, не подхватывает его реплик. Уже в первом диалоге Чацкого с Софьей сталкиваются разные эмоциональные состояния, разные ритмы, разные жизненные позиции. Чацкий эмоционален, его переполняет радость, он стремится высказаться и уверен в единодушии собеседника. Эмоциональное состояние Софьи обусловлено двумя моментами: во-первых, утренним столкновением с Фамусовым, когда отцу чуть было не открылись отношения дочери с Молчалиным, во-вторых, последовавшим затем разговором с Лизой.

Лиза говорит о том, к каким последствиям могут привести эти ночные свидания, и по сути прогнозирует финал комедии:

...Запрет он вас; — добро еще со мной;
А то, помилуй бог, как разом
Меня, Молчалина и всех с двора долой.

Она же формулирует тот принцип, на котором основан порядок в доме Фамусова: *«Грех не беда, молва не хороша»*. И этот посыл также реализуется в финальной реплике Фамусова: *«Ах! Боже мой! Что станет говорить // Княгиня Марья Алексевна!»* Но главным все же в диалоге Софьи с Лизой оказывается возникшее сопоставление двух фигур: Чацкого и Молчалина. Пока о них говорят как о соперниках в любви, однако постепенно сопоставление примет иное наполнение.

Во время разговора с Лизой Софья погружена в сентиментально-меланхолические размышления о Молчалине — на этом фоне и появляется Чацкий.

Софья не выражает ни радости от встречи, ни простого любопытства — Чацкий ей безразличен. Она либо ограничивается дежурными репликами (*«Ах! Чацкий, я вам рада»*), либо явно иронизирует над собеседником, либо почти демонстративно обрывает его воспоминания (*«Ребячество!»*). Но с определенного момента безразличие сменяется неприязнью, которую Софья не скрывает, и она зло парирует реплики героя (*«Вот вас бы с тетушкою свести, // Чтоб всех знакомых перечесть»*, *«Да, хорошо — сгорите, если ж нет?»* и т.д.). Чацкий, даже замечая ее настроение, все же не связывает его с кардинальным изменением отношения к нему Софьи.

В комических положениях оказывается Чацкий и во время общения с Фамусовым. В их диалогах постоянно возникает алогизмы. Вспомним лишь один эпизод:

Ф а м у с о в

....Пять тысяч раз
Твердит одно и то же!
То Софьи Павловны на свете нет пригоже,
То Софья Павловна больна.
Скажи, тебе понравилась она?
Обрыскал целый свет; не хочешь ли жениться?

Ч а ц к и й

А вам на что?

Ф а м у с о в

Меня не худо бы спроситься.
Ведь я ей несколько сродни;
По крайней мере искони
Отцом недаром называли.

Ирония Фамусова понятна: он видит игнорирование обычая, традиции, пытается ввести разговор с Чацким в необходимое, с его точки

зрения, русло. Алогизм первой реплики Чацкого выдает несовпадение героя с ситуацией, невозможность такого развертывания общения, на которое переключает его Фамусов. Так в этом диалоге обозначается, что интрига комедии развивается не в традиционном (любовном) ключе: разговор, который должен был осуществляться как наставления отца потенциальному, но не самому выгодному жениху, превращается в спор представителей противоположных общественных сил.

Алогизмы — следствие того, что диалоги между Фамусовым и Чацким разворачиваются как «диалоги глухих», в них сталкиваются в споре два абсолютно непроницаемых друг для друга сознания. Герои не слышат друг друга, потому что уже с первых слов выявляется непримиримость их позиций. Чацкий не может подстраиваться под собеседника, не оглядывается на приличие, он даже не задумывается об уместности или неуместности своих реплик. Он «безукоризненно честен» (И.А. Гончаров). В его натуре — мгновенно откликаться на все, что ему кажется отжившим, устаревшим, нелепым; на все, что обусловлено принципами «века минувшего». Как пишет И.А. Гончаров в критическом этюде «Милльон терзаний», «Чацкий больше всего обличитель лжи и всего, что отжило, что заглушает новую жизнь, «жизнь свободную». Он знает, за что он воюет и что должна принести ему эта жизнь». Именно поэтому все речи Чацкого вызывают ужас, панику у его оппонентов. И они находят удивительное средство «борьбы» с Чацким — не слышать его речей. «Добро, заткнул я уши», — говорит Фамусов во втором действии (явление 2).

Невозможность контакта между Чацким и московским обществом окончательно обозначается в 3-м действии. Очень важным оказывается явление 22. Сцена эта значительна потому, что в ней Чацкий появляется впервые после объявления его сумасшедшим, и фамусовский мир сразу же обозначает дистанцию между собой и Чацким:

Наталья Дмитриевна
Вот он.

Графиня внучка
Шш!

Все
Шш!

(Пятятся от него в противную сторону.)

Когда, отвечая на вопрос Софьи: «Скажите, что вас так гневит?», — Чацкий рассказывает о «французишке из Бордо», то вынужден оборвать монолог на полуслове («...Глядь...»). Ремарка фиксирует следующую

миланскую: «Оглядывается, все в вальсе кружатся с величайшим сердцем. Старики разбрелись к карточным столам».

Игнорирование слов Чацкого, невосприятие его речей фамусовским обществом подчеркнуто в этой сцене авторскими ремарками, положением героя, который к финалу сцены остается в одиночестве. Чацкий говорит в пустоту, потому что все увлечены либо танцами, либо картами. Так Грибоедов переосмысливает изначально комическую ситуацию — она превращается в свою противоположность, что позволяет выявить трагизм Чацкого.

В системе образов комедии Чацкому отведена роль положительного героя, а это значит — он автоматически становится alter ego автора, «рупором» его идей. Однако уже П.А. Вяземский обращает внимание на такой парадокс комедии: «...сатирическое искусство автора отзывается не столько в колких и резких эпиграммах Чацкого, сколько в добродушных речах Фамусова». Грибоедов использует прием «переогласовки» одних и тех же тем и идей в «исполнении» самых разных персонажей «Горя от ума». Замечено, что Чацкий и Фамусов обрываются на одни и те же явления русской жизни, в частности, оба говорят об экспансии французской культуры. Но подобный параллелизм речей лишь выявляет различные жизненные установки. Чацкий вычленяет самую суть явления, говорит об утрате корней, самобытности. Копирование чужих мод, чужих идей для него — род рабства, но рабства в духовной сфере. Мысль о бездумном заимствовании распространяется им и на область языка. В речах Чацкого слышны отголоски ведущихся во времена Грибоедова споров о «старом и новом слог» — и здесь его позиция однозначна: он выступает за сохранение чистоты языка. Поэтому, едва появившись в доме Фамусова, Чацкий говорит о форме общения, узаконенной в московском свете:

...Здесь нынче тон каков
На съездах, на больших, по праздникам приходским?
Господствует еще смешенье языков:
Французского с нижегородским?

В монологе о «французике из Бордо» эта тема продолжает свое развитие:

Воскреснем ли когда от чужевластья мод?
Чтоб умный, бодрый наш народ
Хотя по языку нас не считал за немцев.
«Как европейское поставить в параллель
С национальным?» — странно что-то!

Ну как перевести *мадам* и *мадмуазель*?
Ужли сударыня!!» — забормотал мне кто-то...
Вообразите, тут у всех
На мой же счет поднялся смех.
«Сударыня! Ха! ха! ха! ха! прекрасно!
Сударыня! Ха! ха! ха! ха! ужасно!!»...

Фамусов тоже клеймит «Кузнецкий мост» и «вечных французов», но мотивация у него иная: для него они «губители карманов и сердец». С его точки зрения, в них кроется причина как Софьиных «проделок», так и вольномыслия Чацкого. Не случайно именно с книгами он связывает падение умов и нравов. Пожалуй, никто больше в пьесе не вспоминает так часто книгу, как Фамусов, но всегда в негативном контексте: «...в чтеньи прок-от не велик: // Ей сна нет от французских книг, // А мне от русских больно спится»; «Всю ночь читает небылицы, // И вот плоды от этих книг!» «Ученье — вот чума, ученость — вот причина»; «Уж коли зло пресечь: // Забрать все книги бы да сжечь». Таким образом, сами результаты просвещения — формирование развитого, свободного от предрассудков, независимого ума — Чацким и Фамусовым воспринимаются прямо противоположно. По Чацкому, ум формирует свободную личность, которая способна преобразовать мир, общество. С точки зрения Фамусова, ум и крамола взаимосвязаны, поэтому общество необходимо оградить от тех, кто независим в суждениях, кто высказывает свою позицию не таясь, не считаясь с авторитетами. «Строжайше б запретил я этим господам // На выстрел подъезжать к столицам», — в ужасе говорит он сам себе, когда слышит речи Чацкого.

Отголоски речей Чацкого звучат и в словесных пассажах Репетилова, которого справедливо называют сниженным, комическим двойником главного героя.

Репетилов вторит всем персонажам, с которыми вступает в диалог. С Чацким он говорит о «секретнейшем союзе», представляет себя своего рода борцом-ниспровергателем обычаев («...Все отвергал: законы! совесть! веру!»). Интересно перекликаются финальные реплики героев:

Репетилов
Куда теперь направить путь?
А дело уж идет к рассвету.
Поди, сажай меня в карету,
Вези куда-нибудь.
(Уезжает.)

Чацкий

Вон из Москвы! сюда я больше не езду.
Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету,
Где оскорбленному есть чувству уголок!...
Карету мне, карету!
(Уезжает.)

В диалоге со Скалозубом он предстает карьеристом-неудачником. С Загорецким говорит о водевилях.

Совмещение комического и серьезного в одном персонаже, наделение героев не одним доминирующим качеством-страстью, а комплексом черт (так, Софья, например, одновременно и коварна и сентиментальна, в Репетилове Пушкин видел «2, 3, 10 характеров») имело у Грибоедова большой художественный смысл: соединяя высокое и смешное, подчиняя значительное и серьезное мелким, нелепым казусам обыденной жизни, Грибоедов воспроизводит правду реальной жизни.

Структура конфликта. Сюжет. Еще на одну особенность комедии обращали внимание почти все современники Грибоедова. «...во всей комедии ни плана, ни мысли главной, ни истины», — замечает А.С. Пушкин. «Действия в драме, как и в творениях Фон-Визина, нет, или еще и менее. Здесь почти все лица эпизодические, все явления выдвинутые: их можно выдвинуть, вдвинуть, переместить, пополнить, и нигде не заметишь ни трещины, ни приделки», — считает П.А. Вяземский. П.А. Катенин усматривает «погрешность в плане» и находит, что «сцены связаны произвольно». Между тем сам Грибоедов отвергал подобные замечания: «...мне кажется, он (план комедии. — И.Ю.) прост и ясен по цели и исполнению; девушка сама не глупая предпочитает дурака умному человеку (не потому, чтобы ум у нас, грешных, был обыкновенен, нет! и в моей комедии 25 глупцов на одного здравомыслящего человека); и этот человек разумеется в противоречии с обществом его окружающим, его никто не понимает, никто простить не хочет, зачем он немножко повыше прочих...» Впечатление несобранности отдельных сцен между собой проистекало оттого, что Грибоедов посягнул на незыблемый принцип «единства действия». Любовная интрига оказывалась лишь способом выявить трагедию ума в обществе, где востребован не ум, а практическая сметка, услужливость. Поэтому в «Горе от ума», по замечанию И.А. Гончарова, совмещаются две драмы: общественная и психологическая, уравновешенные композиционно и по содержанию. Вследствие подобного сращения рождается «высокая драма». Старая, хорошо известная форма «комедии с интри-

гой» оказалась способной вместить новое содержание, но новое содержание вело к переосмыслению узловых моментов в развитии действия. Например, ни одна любовная линия не получила в комедии ожидаемого завершения: как заметил А. Штейн, все возможные свадьбы здесь расстраиваются. Отсутствует и борьба соперников за руку героини. Нет и традиционной для жанра комедии развязки, когда мир гармонизируется, жизнь входит в естественное, правильное русло, зло наказывается, а добродетель торжествует — исчерпывается сам источник конфликта. В комедии Грибоедова конфликт не исчерпан, герои не обретают спокойствия, не занимают в жизни подобающего им положения. Финальной репликой Фамусова задается новый импульс: о случившемся будут судачить в светских гостиных, «история» получит самостоятельное, отдельное от героев существование, превратится в один из тех «анекдотов», которыми была усыпана сама комедия. Комедия оканчивается знаком незавершенности судьбы героя, который оказывается на пороге некоего перелома. Будущее Чацкого вынесено за пределы финальной сцены комедии. Читатель, зритель должны додумать, домыслить, что ждет героя за порогом дома Фамусова, куда устремит он свой путь. Что станет с Софьей? Останется ли прежним общество, которое исторгло Чацкого?

Во многом это стало возможным потому, что Грибоедов использовал новый тип сюжета. Ю.Н. Тынянов указывал на те потенции, которые таил в себе сюжет, основанный на клевете: «Сильное место в сюжете, — пишет он в известной статье «Сюжет “Горя от ума”, — это выдумка о сумасшествии Чацкого. Возникновение выдумки — наиболее сильное место в любовной драме Чацкого». Исследователь выявляет постепенное формирование идеи сумасшествия от случайных оговорок (Чацкий, Софья, Молчалин) к сознательному распространению слуха, в который, по словам Грибоедова, никто не верит, но все повторяют, и заключает: «Слух пушен через безымянных г. Н и г. Д., однако слово впервые «выпущено самим Чацким». Ю.Н. Тынянов выявляет литературные и жизненные источники сюжета о клевете. Отзвуки реальных жизненных обстоятельств как раз и способствовали формированию той финальной незавершенности, которая есть следствие незавершенности изначального конфликта: герой в противоречии с обществом.

Язык комедии. Комедия «Горе от ума» — новое слово и в развитии языка русской драматургии. Грибоедов вводит в пьесу живую разговорную речь, а сама структура стиха ориентирована на воссоздание стихии естественной устной речи. Грибоедов использует вольный ямб как наиболее гибкий, пластичный размер, максимально приближенный к ин-

гонаниям разговорной речи. Это не было его изобретением (впервые таким образом была написана комедия А.А. Шаховского «Не люблю — не слушай, а лгать не мешай» — 1818), однако именно у Грибоедова вольный ямб достиг совершенства, после «Горя от ума» почти все комедии писались и переводились именно этим размером.

Естественность языка в комедии достигалась и за счет уравнившегося сочетания монологической и диалогической речи. С одной стороны, комедия насыщена монологами, большая часть которых принадлежит Чацкому и Фамусову. И это не случайно. Две общественные позиции должны были получить словесное воплощение, герои-идеологи сталкивались в речевом поединке, отстаивая свои убеждения. Доминирование монологов в ткани драматического произведения в грибоедовскую эпоху было своего рода правилом. Диалог же исполнял служебную функцию: выступал в качестве связки двух монологов, подготавливал, вводил монолог в текст. Диалогическая система «Горя от ума» иная. Во-первых, Грибоедов нашел новые приемы организации диалогических реплик. Среди них и разнообразные лексические скрепы, и каламбурное развертывание диалога. Часто использовался прием разрыва стиха на звенья, когда каждое звено дается одному из собеседников:

Ф а м у с о в

Что за история?

С о ф ь я

Вам рассказать?

Ф а м у с о в

Ну, да.

Прием перерыва речи персонажа его собеседником при стихотворной форме пьесы придавал особую завершенность реплике и приводил к синтаксической незавершенности предложения:

Л и з а

Боюсь, чтобы не вышло из того...

Ф а м у с о в

Чего?

или

Л и з а

Бедняжка, будто знал, что года через три...

С о ф ь я

Послушай, вольности ты лишней не бери.

Искрометность, комизм диалогу придавал и такой прием: собеседник, прерывая говорящего, синтаксически заканчивал его фразу, но придавал ей не тот смысл, который хотел первый персонаж вложить в свои слова:

Молчалин

Какое личико твое!

Как я тебя люблю!

Лиза

А барышню?

Молчалин

Ее

По должности, тебя...

(Хочет ее обнять.)

Лиза

От скуки?

Прошу подальше руки.

Во-вторых, разнообразными были и способы развертывания диалогов: наряду с традиционной вопросно-ответной формой использовался «диалог глухих» (Фамусов — Чацкий во II действии), диалог, развивающийся по принципу качелей (Чацкий — Молчалин в III действии), диалог-согласие и др.

Речь героев в «Горе от ума» становилась средством характерологии: Ю.Н. Тынянов говорил о «речевой жизненности действующих лиц». Герои комедии говорят так, как могут говорить только носители подобного типа сознания. Речь Скалозуба, например, насыщена военной лексикой, фразами, напоминающими военные приказы, причем это речь служаки аракчеевского типа (что особенно видно на фоне диалога Чацкого с Горичем, где сказывается стилистика 1812 г.); вкрадчив, немногословен Молчалин, речь которого наполнена почтительными словами, когда обозначается дистанция между ним и его покровителями; старуха Хлестова запоминается безапелляционностью и грубостью; Репетилов обрушивает на собеседника безудержный словесный поток.

Язык комедии высоко оценил Пушкин: «О стихах я не говорю: половина — должны войти в пословицу». Действительно, многие реплики превратились в крылатые выражения. В сознание читателя прочно вошли и те характеры, которые изобразил Грибоедов, они обрели самостоятельную жизнь, свидетельство чему — многочисленные попытки более поздних авторов проследить дальнейшую судьбу героев грибоедовской комедии.

АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ПУШКИН (1799–1837)

А. Григорьеву принадлежит известное выражение о Пушкине: «Пушкин — наше все». Фраза укоренилась в культуре, превратилась в штамп, расхожее клише, перекочевала в быт, утратила авторство, а самое главное — перестала восприниматься мысль, которую она в себе заключает. А между тем формула А. Григорьева раскрывает самую суть такого явления, как Пушкин, для русской культуры, для русского сознания.

Пушкин — универсальное выражение русской духовности. По словам Гоголя, Пушкин — это русский человек в его развитии, в каком он явится, может быть, через двести лет. Пушкин — идеал, и как идеал, воплощающий самую суть национального духа, он впереди.

Пушкин — точка пересечения времени в русской культуре: прошлое, настоящее и будущее русской литературы сошлись в его творчестве. Обращая внимание на уникальность культурной среды, которая сформировала Пушкина, Н. Скотов пишет: «При детстве и отрочестве Пушкина стояли и Батюшков, и Жуковский, и Дмитриев, и сам Карамзин. Таким образом, будущий глава русской литературы с самого раннего возраста и потому, может быть, особенно насыщенно и органично питался личными впечатлениями от своих литературных предшественников — подобного дара детства потом уже не получит ни один из русских поэтов и писателей». О широте кругозора Пушкина-лицеиста, его начитанности и глубине постижения прочитанного говорит друг поэта И. Пущин: «Все мы видели, что Пушкин нас опередил, многое прочел, о чем мы и не слыхали, все, что читал, помнил». Влияние Пушкина на современный ему литературный процесс было безусловным. Творчество Пушкина определило и те пути, которыми будет развиваться русская литература; не только его законченные произведения, но и наброски, планы, замыслы как бы предугадывают будущую литературу.

Пушкин — золотая мера русской культуры. Часто говорят о том, что история явила Пушкиным удивительную модель — «нормальный» человек в «нормальном» развитии». Но само понятие «норма» применительно к Пушкину менее всего обозначает что-то среднее, обычное, так как пушкинское творчество никак не назовешь «нормой» в искусстве. Он выламывается из всех стандартов, но в нем нет крайностей, нет русской безмерности и стихийности. Пушкинская мера состоит в том, что ему доступны все страсти, все драмы человеческие и творческие, но ни одной из них он не дает завладеть собой, ни одна из них в нем не преобладает.

В центре внимания Пушкина — обычная жизнь. Это мир естественного человеческого существования, мир, который оправдан не добром и не злом, не талантом и не преступлением, не высокой нравственностью и не низкой безнравственностью, а просто своим бытием. Пушкин показывает, что человеческое бытие на земле не нуждается во внешнем оправдании и само по себе имеет безусловную ценность. С этой точки зрения зло мыслится как отклонение от возможностей человеческой личности, а добро — как реализация их. Бытие нравственно по своей природе, а зло есть уклонение от природы бытия.

Пушкин воплощает меру, гармонию своей биографией, так как он как бы совершил весь человеческий цикл в его законченном виде: детство, отрочество, юность, молодость, зрелость.

Лицейский период (1813 — лето 1817)

Жанровые поиски. Осенью 19 октября 1811 г. состоялось торжественное открытие Лицея, в котором Пушкин проведет шесть лет. Семей на эти шесть лет для него станет круг однокашников-лиценстов, лицейские преподаватели. Здесь, в Царском Селе, начнется формирование Пушкина — поэта. Во время пребывания в Лицее состоится и поэтический дебют Пушкина: в 3-м номере «Вестника Европы» за 1814 г. будет опубликовано стихотворение «К другу стихотворцу» за подписью «Александр Н.к.ш.п.». Здесь, в Лицее, случится символическое событие: живой классик русской литературы — Г.Р. Державин — разглядит в Пушкине талант, признает в нем поэта, когда тот будет читать на переходном экзамене 8 января 1814 г. стихотворение **«Воспоминание в Царском Селе»**.

Лицей — период литературного ученичества. От произведений, созданных в это время, Пушкин никогда не отказывался, а само ученичество был стремительным и чрезвычайно продуктивным. Можно сказать, что в лицейском творчестве уже в зародыше явился весь будущий Пушкин.

Пушкин пока еще варьирует то, что уже есть в поэзии: жанры, мотивы, поэтический язык; варьирует, чтобы нащупать новое. Он вступает в «поэтический хор», осваивает другие «голоса», с тем чтобы обрести свой. Юный поэт «фонтанирует» идеями. Поражает не столько множественность замыслов, сколько их разнонаправленность: Пушкин формируется как поэт, но проявляет интерес и к эпическим жанрам (в особенности к поэме: «Монах» (1813), «Бова» (1814), «Руслан и

Людмила» начата в Лицее), к философской прозе в духе Просвещения (известен замысел романа «Фатам, или Разум человеческий»). Универсализм Пушкина, его способность и желание творить в разных литературных родах проявляется уже в лицейскую пору.

Для лирики лицейской поры характерна многожанровость. Элегии, послания, как фамильярные («Городок»), так и дидактические («Безверие», «К Жуковскому»), полемическая литературная пародия («Тень Фонвизина»), гражданская инвектива («Лишние»), эпиграммы, надписи, эпитафии, оды, в том числе и пародийные, антологическая лирика, мадригалы, философские сказки, родственные басням, анакреонтика, даже «мещанский романс» («Под вечер осенью ненастной») — вот далеко не полный перечень жанров, к которым обращается Пушкин. В этом разнообразии постепенно выявляются его приоритеты.

В лицейском творчестве обычно выделяют два этапа:

1-й этап (1813–1815) — начальный период творчества. Он характеризуется привязанностью к **жанру дружеского послания**.

2-й этап — 1816 — начало 1817 г. — доминирование элегии.

В жанре послания Пушкин следует за Батюшковым. «Мои пенаты» — вот пушкинский ориентир. Этапным в освоении жанрового канона стало послание 1815 г. «Городок». Лирический герой — отшельник, странник, обретший приют в тихом, укромном, далеком от столицы уголке. Здесь нет суеты и суетности, тут само движение времени иное. Отсутствие ярких внешних впечатлений дает возможность для творческого уединения, размышления, сосредоточения, духовной работы. «Святая тишина» позволяет жить «философом ленивым». Бегство от жизни-«кружения» добровольное, и потому уединение и одиночество воспринимаются лирическим героем как благо, как идеальный образ жизни.

Дом, в котором поселяется поэт, так же, как и у Батюшкова, подчеркнуто скромно. В «Моих Пенатах» — это «хижина убогая», у Пушкина — *«...светлый дом, // С диваном, с камельком; // Три комнатки простые — // В них злата, бронзы нет, // И ткани выписные // Не кроют их паркет...»*.

Так же как и у Батюшкова, уединение поэта не абсолютно. В «Моих пенатах» появляется отставной воин, который рассказывает о сражениях, походах, возлюбленная. Лирический герой «Городка» «пьет чаек» у «добренькой старушки» и слушает ее «болтовню» о том,

Кто умер, кто влюблен,
Кого жена по моде

Рогами убрала,
В котором огороде
Капуста цвет дала,
Фома свою хозяйку
Не за что наказал,
Антошка балалайку,
Играя, разломал...

Посещает его и сосед «семидесяти лет, // Уволенный от службы // Майором отставным».

Но главное, что подхватывает у Батюшкова Пушкин, — культ творчества, уединенного труда, жизнь в мечте. Значительное место в послании «Городок» занимает описание книжной полки поэта. Пушкин говорит о своих литературных пристрастиях, высказывает свои оценки, устанавливает свои литературные параллели. На его книжной полке соседствуют Мольер с Фонвизинным и Княжнинным (при этом обозначается масштаб Мольера («Мольер-исполин»)), Лафонтен с Дмитриевым и Крыловым, Руссо и Карамзин, Озеров с Расином, Державин с Горацием и т.д. Открывается литературный ряд именем Вольтера. Перечисляя, Пушкин обозначает свой круг чтения, и дело не только в его разнообразии и широте, важно, что в нем выявляется определенная иерархия. Пушкин обозначает как литературный верх, литературный Олимп, так и «низ» («нижнюю полку»), «кладбище» поэтических творений, обреченных на забвение. Особо Пушкин говорит о потаенной сафьяновой тетради, той литературе, которая ходит в рукописях, а потому становится знаком некоего литературного круга.

Культурный кругозор, эстетические предпочтения поэта характеризуют и его творческую позицию.

Осваивая форму батюшковского послания, Пушкин передает также особенности его поэтического языка. Яркой приметой батюшковского стиля современники считали «цветочное» изобилие. Так, Жуковский в своем послании к Батюшкову, чтобы заговорить голосом друга, использует его ритмы, его поэтический слог, а потому в нем начинает звучать язык цветов:

Там ландыши перловы,
Там розовы кусты,
Тюльпан, нарцисс душистый
И тубероза чистый —
Эмблема красоты.

Грибоедов в комедии «Студент» делает поэта Беневольского явным поклонником Батюшкова, а потому насыщает его речь цитатами, па-

рафазами из произведений поэта. Стихи же Беневоляского — пародия на то литературное течение, которое соотносилось с именами Батюшкова, Жуковского, Карамзина. Один из стихотворных фрагментов Беневоляского, явно пародирующий поэтический язык Батюшкова, насыщен цветами:

Как обновленный свет
Собой украсит роза?
Гвоздика, милый цвет,
Тюльпан и тубероза
Узорчатым ковром
Блеснут пред томным взором?

Подобную особенность поэтической речи, ставшую устойчивой стилевой нормой, передал в послании «Городок» и Пушкин:

Где ландыш белоснежный
Сплелся с фиалкой нежной,
И быстрый ручеек,
В струях неся цветок,
Невидимый для взора,
Лепечет у забора.

Разрабатывая жанр элегии, Пушкин следует за Жуковским. Смену жанровых предпочтений исследователи связывают с кризисом, переломом в сознании поэта, который был обусловлен переходом к юности. Пушкин пересматривает мотивы ранней поэзии, а вместе с тем ищет и способы выражения новых настроений. Поэт переходит к анализу своих душевных состояний, углубляется в себя, его лирика становится психологической.

Юношеская страсть к Бакуниной становится источником тех настроений, чувств, которые потребовали именно элегической формы.

В тетради А.В. Никитенко есть список из девяти элегий, которые и составляют этот цикл: «Опять я ваш, о юные друзья», «Осеннее утро», «Сну», «Любовь одна веселье жизни холодной», «Месяц», «Элегия» («Счастлив, кто в страсти сам себе...»), «Когда пробил последний счастью час», «Друзьям» («К чему веселые друзья»), «Слово милой» («Я Лилу слушал у клавира»).

Любовь в этих элегиях — чувство сильное, но неразделенное. Герой разлучен с возлюбленной, потому погружен в воспоминания о ней. Любовь здесь — чувство идеальное, платоническое. Оно направлено не столько на конкретного человека, сколько на его внутренний образ, такой, каким он предстает в воспоминаниях поэта. Состояние грусти,

отчаяния от разлуки с возлюбленной усиливается благодаря использованию пейзажных реалий. В природе воцаряется осень, а вместе с ней одиночество, пустота, запустение. Герой оказывается «один на один» со своим чувством, и мучительное переживание расставания, разлуки, страдание и становится основным лирическим переживанием.

Уже в ранних элегиях Пушкин передает чувство как сочетание контрастов, борение противоположностей.

Любовь одна — веселье жизни холодной,
Любовь одна — веселие сердец.
Она дарит один лишь миг отрадный,
А горестям не виден и конец, —

так начинается одно из стихотворений, входящих в цикл. Как видим, основная тема задается антитезами, а сама эмоция сочетает в себе поллярные, противоположные ощущения.

Пророческим (в творческом смысле) для Пушкина произведением стала элегия «**Желание**».

Медлительно влекутся дни мои,
И каждый миг в увядшем сердце множит
Все горести несчастливой любви
И мрачное безумие тревожит.
Я слезы лью; мне слезы утешенье,
И я молчу; не слышен ропот мой;
Моя душа, объятая тоской,
В ней горькое находит наслажденье.
О жизни сон! лети, не жаль тебя,
Исчезни в тьме, пустое привиденье;
Мне дорого любви моей мученье —
Пускай умру, но пусть умру любя!

В стихотворении поэтизируется жизненное мгновение. Пушкин соединяет разные эмоции, разные ощущения в одном переживании. Душа лирического героя испытывает борение сильных чувств. Здесь и «горести несчастливой любви», разочарование и опустошение, ими вызванные; и тревожное предощущение будущего; и контрастное восприятие времени: с одной стороны, Пушкин выражает ощущение краткости бытия, жизнь воспринимается лирическим героем как быстро пролетающее мгновение, с другой — он ощущает замедленный, тяжелый ход времени («медлительно влекутся дни»); лирический герой говорит об «увядшем», а следовательно, не способном на сильный по-

рыв сердце, и в то же время в финальном накале эмоций проявляет себя страстная душа.

В лицейских элегиях предстает возрождающийся человек, обогащенный опытом жизненных испытаний.

Пушкин не только осваивает существующие жанровые формы и стили, но и **синтезирует их**. Это позволяет ему выступать как поэту-повтору. Показательным в этом отношении является стихотворение «Воспоминание в Царском Селе». В нем Пушкин «скрестил» две до того не совмещаемые традиции: опыт державинской оды и исторической элегии Батюшкова. В результате гражданская, патриотическая тема получила неожиданное эмоциональное обрамление: личные интонации, взволнованное, лирическое звучание.

В большинстве случаев Пушкин еще вторичен, ориентирован на литературный канон, образец. Он как бы осваивает разные стили, разные способы выражения мысли. Он «побывал» Жуковским, Батюшковым, Фонвизиним, Крыловым, Державиным, Радищевым, Карамзиным, Д. Давыдовым. Языковой костяк лирических произведений Пушкина пока еще составляет традиционный поэтический словарь. Но, как свидетельствуют современники, уникальная память Пушкина была приспособлена прежде всего к языку. Буквально раз услышанное уже держится в его сознании всю жизнь. Эту необыкновенную чуткость к слову, реакцию на фразу отмечали и педагоги: с самого детства «наполнил он память свою многими удачными местами известных авторов». Пушкинская память уже в Лицее начала колоссальную историческую работу, выбирая все «удачные места» у известных и малоизвестных авторов, делая их общим достоянием.

Но, следуя чьей-то манере, Пушкин быстро достигал ее вершин, начинал говорить по-своему, свидетельство чему — освоение традиций Батюшкова, Жуковского, Державина. Скоро Пушкин становится не учеником, а соперником. Батюшков замечает по поводу приведенных ниже стихов: «О, как стал писать этот злодей».

А я, повеса вечно-праздный,
Потомок негров безобразный,
Взращенный в дикой простоте,
Любви не ведая страданий,
Я нравлюсь юной Красоте
Бесстыдным бешенством желаний.
(«Юрьеву»)

Уже в ранней лирике Пушкину удается заговорить по-своему, обозначить свои повороты мысли. Здесь много нащупывается впервые. Не

случайно строчки, идеи, образы, промелькнувшие в лицейских стихотворениях, затем появлялись в произведениях зрелого Пушкина. Примеров тому множество. Вспомним хотя бы пушкинскую записку, сделанную в альбоме Илличевского:

Ах! ведает мой добрый гений,
Что предпочел бы я скорей
Бессмертию души моей
Бессмертие своих творений.

В полушутливой, полуиронической форме высказано то, что впоследствии в «Памятнике» воплотится в жизненный итог: *«Нет, весь я не умру — душа в заветной лире // Мой прах переживет и тленья убежит...»*.

В Лицее Пушкин впервые сопрягает мысль о бессмертии в творчестве с идеей духовной связи поколений:

Не весь я предан тленью;
С моей, быть может, тенью
Полунощной порой
Сын Феба молодой,
Мой правнук просвещенный,
Беседовать придет
И, мною вдохновленный,
На лире вздохнет.

Здесь же у Пушкина обозначатся и две вариации любовного мотива, которые станут магистральными в его последующем творчестве: любовь будет переживаться как чувство идеальное и духовное и вместе с тем как физическая страсть и наслаждение.

Из Лицея Пушкин выходит уже сформировавшимся поэтом. Он стремится в большой мир из лицейского заточения. Начинается новая — самостоятельная — жизнь.

Петербургский период (осень 1817 — весна 1820)

«Ураганным временем <пушкинского> первоцветения» называет петербургский период Вс.Н. Иванов. Этот этап — заминка, пауза в творчестве поэта, так как он погрузился в круг светских забот, ведет активную жизнь, впитывает разнообразные впечатления, знакомится с разными сторонами жизни. Лицей, узкий круг общения, оторванность от общества, света, семьи, изоляция от внешнего мира создали эту жаж-

ду общения, тягу к шумным впечатлениям, которые Пушкин и стремится восполнить. Пожалуй, это время — единственный момент, когда Пушкин противопоставляет жизнь и творчество, и до и после — они всегда в союзе, всегда неразрывны, но в послании 1817 г. «Тургеневу», написанном уже после Лицея, звучит такая просьба:

Не вызывай меня ты боле
К навек оставленным трудам,
Ни к поэтической неволе,
Ни к обработанным стихам.
Что нужды, если и с ошибкой
И слабо иногда пою?
Пускай Нинетта лишь улыбкой
Любовь беспечную мою
Воспламенит и успокоит!
А труд и холоден и пуст;
Поэма никогда не стоит
Улыбки сладострастных уст.

Речь здесь идет, конечно же, о «Руслане и Людмиле», поэме, работать над которой Пушкин начал в Лицее, а закончил и опубликовал в 1820 г.

В Петербурге у Пушкина появляется новый круг друзей, он вступает в «Зеленую лампу», петербургский литературно-политический кружок, близкий Союзу Благоденствия, «Вольное общество любителей русской словесности», постоянно общается с П.Я. Чаадаевым, тесно сходитсся с декабристами (часто бывает у Н. Тургенева, встречается с Ф. Глинкой), воспринимает их идеи. Все эти впечатления находят отражение в лирике. Многие из посланий этой поры адресованы членам «Зеленой лампы» («К Щербинину», «Всевожскому», «Юрьеву» и т.д.).

Целый ряд стихотворений навеян общением с декабристами. Пушкин включается в поиски новых жанровых форм гражданской лирики, которые активно осуществлялись в художественной практике декабристов. Но, общаясь с ними, впитывая их идеи, он идет самостоятельным путем. Главное отличие состоит в том, что в его суждениях о свободе нет никакого радикализма. Пример тому — знаменитая ода **«Вольность»** (1817). Известна история создания этого стихотворения: по преданию, родилось оно в доме Николая Тургенева, из окон которого был виден Михайловский замок. О чем это стихотворение, так испугавшее впоследствии Александра II (ученика Жуковского)? Пушкин говорит монархам о необходимости руководствоваться не самочинной волей, а

Законом. В своей оде Пушкин воскрешает традицию Радищева. Вслед за ним главным предметом оды он делает не личность, а идею, выражает представления не об идеальной личности, от которой зависит общее состояние мира (монарха, выдающегося деятеля, полководца), а об идеальном типе общественного устройства. *«Хочу воспеть свободу миру, // На тронах поразить порок»*, — вот цель, которую преследует поэт. Два исторических примера позволяют Пушкину выявить страшную закономерность: деспотическая, ничем не ограниченная власть тирана неизбежно приводит к протесту. Французская история (смерть Людовика), русская (смерть Павла I) — тому свидетельство. Попраание царями высшего закона ведет к тому, что и толпа встает на путь беззакония. *«Молчит закон»* — в таком состоянии общества виновен прежде всего правитель. Вот здесь-то и намечается пушкинское расхождение с декабристами.

Для декабристов свержение тирана — событие, всегда оправданное историей и потомками. Тираноборец — герой, его поступок — святое деяние. У Пушкина иначе. Для него равно преступны и тиран, и тираноборцы. Не случайно поэтика ужасного присутствует и при описании тирана, и при описании тех, кто вступает на путь борьбы с ним. Декабристы никогда бы не изобразили заговорщиков следующим образом:

...в лентах и звездах,
Вином и злобой упоенны,
Идут убийцы потаенны,
На лицах дерзость, в сердце страх.

А сам их поступок не получил бы подобной оценки:

О стыд! о ужас наших дней!
Как звери, вторглись янычары!..
Падут бесславные удары...
Погиб увенчанный злодей.

Каким же представляет Пушкин идеальное общественное устройство? Он нисколько не посягает на монархический тип правления, но властитель у него лично ответственен за безнравственное общество, от него зависит, какой будет жизнь его подданных. Свободу народу может даровать только монарх, а вольность и равенство всех перед законом и есть главные условия разумного, справедливого общества:

Лишь там над царскою главой
Народов не легло страданье,

Где крепко с вольностью святой
Законов мощных сочетание...

Между тем настоящее, современный Пушкину мир являет прямо противоположный порядок вещей. В оде поэт рисует безрадостную картину социального мироустройства:

Увы! Куда ни брошу взор —
Везде бичи, везде железы,
Законов гибельный позор,
Неволи немощные слезы;
Везде неправедная власть...

Так в лирику Пушкина входит тема, которая станет магистральной в его творчестве, — тема свободы, и в этот период она получит социальный ракурс, потому что прежде всего о социальной свободе, свободе личности в обществе будет говорить поэт. Этапным в развитии этой темы станет стихотворение «Деревня» (1819).

Начало стихотворения погружает нас в идиллический мир, где царит гармония, где человек органично вписан в природу. Здесь лирический герой обретает себя, обретает покой в своей душе. Этот идиллический мир противопоставлен другому, оставленному лирическим героем миру «цирцей, роскошных пиров, забав, заблуждений».

Интонация меняется внезапно и, на первый взгляд, немотивированно. То, что только что улаждало взор лирического героя и порождало в его душе мысль о счастье, умиротворении и творчестве, вдруг являет свою страшную истинную сущность. Гармония природы скрывает дисгармонию человеческих отношений. В мире людей царит неравенство, люди разделены на две группы: «барство дикое» и «рабство тощее». В основе отношений между ними лежит произвол, попрание человеком человека.

«Деревня» — стихотворение, в котором Пушкин соединяет разные жанровые начала. Если первая часть представляла собой идиллию и там всецело доминировало «я» лирического героя, то вторая — политическая инвектива. В ней исчезает «я», потому что возникает не субъективный, личностно воспринятый образ мира, а реальность, в которой принужден жить человек, объективный порядок вещей.

В финале стихотворения вновь звучит «я», лирический герой определяет свою позицию и свою миссию видит в том, чтобы вскрыть, подчеркнуть этот диссонанс природного и социального:

О, если б голос мой умел сердца тревожить!
Почто в груди моей горит бесплодный жар,

И не дан мне судьбой витийства грозный дар?
Увижу ль, о друзья, народ неугнетенный
И рабство, падшее по манию царя,
И над отечеством свободы просвещенной
Взойдет ли наконец прекрасная заря?

И это внутреннее преображение лирического героя — не менее важный итог стихотворения, так как его душа оказывается способной преодолеть личностное восприятие мира, увидеть истинное положение дел и выразить это представление в слове.

Яркий художественный эффект оказывается следствием сопряжения не просто разных, а контрастных жанровых начал. И для Пушкина наиболее продуктивным окажется именно этот путь. Та «чистая» жанровая форма, которая была использована в оде «Вольность», уже не будет больше востребована — поэт ее освоил, но, освоив, оставил. Все дальнейшие поиски в области гражданской лирики у Пушкина будут связаны, во-первых, с жанрами, занимавшими в то время периферийное положение, во-вторых, с соединением жанровых форм, ранее не использовавшихся для выражения политических идей. Так, например, им будут переосмыслены мадригал и послание. Показательны в этом отношении мадригалы «Краев чужих неопытный любитель» (1817) и «К Н.Я. Плюсковой» (1818). В них сохранена структура мадригала: похвалы (чаще всего от чужого имени), парадоксальное их отрицание и новая похвала, уже более высокого порядка. Мадригал часто ироничен, всегда легок, в основе его — игра.

Но постоянной целью этих мадригалов становится не галантный комплимент, а определение личной **гражданской позиции** поэта. В стихотворении «К Н.Я. Плюсковой» Пушкин провозглашает свободу основой своего творчества, именно здесь впервые возникнет сравнение «поэт-эхо» (*«И неподкупный голос мой // Был эхо русского народа»*). Форма мадригала позволяла совместить высокую идею с иронией, тем самым появлялась некая интимность при выражении гражданской позиции, в результате личность гражданина становилась живой, лишенной фанатизма. В стихотворении «Краев чужих неопытный любитель...» иронический финал (*«Но я вчера Голицыну увидел // И примирен с отечеством моим»*) совершенно неожиданно разрешает обозначившуюся было эмоцию. Череду вопросов (*«Где верный ум, где гений мы найдем? // Где гражданин с душою благородной <...>? // Где женщина — не с холодной красотой, // Но с пламенной, пленительной, живой?»* и т.д.), их направленность и пафос подводят читателя к запрограммированному ответу, суть которого — в

отрицании того типа общественного устройства, где невозможно развитие личности. Но Пушкин разрешает ситуацию парадоксально и изящно. Примечательно, что соположенными у поэта оказываются два образа: пламенный, благородный гражданин и женщина, наделенная «живой», а потому «пленительной» красотой. Пушкин не противопоставляет одно другому (любовь к Родине любви к женщине), как это случалось в лирике декабристов. А потому и личность гражданина уже в раннем творчестве Пушкина была многогранной, «живой». В этом подходе отражался будущий взгляд поэта на человека, захваченного односторонней, а потому мертвящей страстью (который наиболее полно воплотится в «Маленьких трагедиях»).

В русле этих же жанровых поисков — и знаменитое послание «К Чаадаеву» (1818). В первой части послания возникают традиционные для «унылой элегии» образы и мотивы: утраченной любви, несбывшихся надежд, разочарования. Пушкин их переосмысливает во второй части стихотворения. Совершенно особый эмоционально-смысловой акцент возникает в сравнении:

Мы ждем с томленьем упованья
Минуты вольности святой,
Как ждет любовник молодой
Минуты верного свиданья.

В начале послания любовь исчерпала себя «как сон, как утренний туман». Но в композиционном центре стихотворения возвращается связанный с нею круг ассоциаций, правда, теперь он становится аналогом гражданской страсти, которая переживается с «томлением», со всем пылом и нетерпеливою жадью юной души. Так мир гражданских эмоций и область интимнейших движений души, рассредоточенные прежней лирикой по разным сферам душевного опыта, преодолевают свою противоположность, перестают противостоять друг другу.

Лирика южной ссылки (1820–1824)

Южная ссылка — это период, прошедший под знаком романтизма. Пушкин создает романтические поэмы: «Кавказский пленник» (1820–1821), «Братья-разбойники» (1821–1822), «Бахчисарайский фонтан» (1821–1823), начаты «Цыганы». Герой романтических поэм — беглец, «изгнанник самовольный». Он носитель мятущегося, разочарованного сознания. Сам поэт так характеризовал героя романтических поэм: «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждени-

ям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи XIX века». Целью поэм было проникновение в сознание современного человека. Именно такой тип героя возникает и в лирике Пушкина. Это изгнанник, добровольно покинувший общество, скиталец, по определению Ф.М. Достоевского. Он появляется под именами разных исторических лиц: Овидий, Наполеон, Байрон, Вадим, но связан с внутренним самоощущением поэта. Не случайно в элегиях Пушкина возникают парадоксальная «оксюморонная» самохарактеристика «...изгнанник самовольный // И светом, и собой, и жизнью недовольный, // С душой задумчивой...» («К Овидию») и явно не совпадающая с реальной жизненной ситуацией формула: «Искатель новых впечатлений, // Я вас бежал отечески края; // Я вас бежал питомцы наслаждений, // Минутной младости минутные друзья...» («Погасло дневное светило...»).

Первой южной элегией стало стихотворение «Погасло дневное светило...» (1820). Именно с ней связывают рождение зрелого элегического стиля в лирике Пушкина. Этой элегией Пушкин, с самого начала стремясь к индивидуальному самовыражению, впервые заявил право своего таланта на воплощение сугубо личных мыслей и даже поворотов настроения. Как замечает на этот счет Б. Томашевский, в этом стихотворении «впервые поставлен вопрос о пересмотре жизненного пути, впервые намечены общие очертания поэтической биографии поэта. Эта тема воспоминания затем органически войдет в поэзию Пушкина».

Стихотворение навеяно реальными жизненными впечатлениями — путешествием с семьей Раевских по Кавказу и Крыму; смена интонаций в нем выражает перелом в общем настроении Пушкина. Крым стал «границей между прошлым и будущим поэта. <...> Элегия «Погасло дневное светило...» как бы обозначила переход Рубикона: первые ее строки посвящены Крыму, а большая часть — прощанию с Петербургом<...> «В ночь перед Гурзуфом, — вспоминала М.Н. Раевская, — Пушкин расхаживал по палубе в задумчивости и что-то бормоча про себя». Это «что-то» была элегия».

Предметный план элегии — стремительный бег корабля, движение в морском пространстве. Это движение «вперед», «к пределам дальним», лирический герой доверяет себя стихии, «грозной прихоти обманчивых морей», но за беспредельностью моря возникает образ другой не менее таинственной и «обманчивой» стихии — судьбы. В результате параллельно с движением в пространстве начинает осуществляться движение во времени: лирический герой обращается к своему прошлому, погружается в воспоминания. Так в элегии возникает образ време-

ни. Лирический герой оказывается на скрещении прошлого, настоящего и будущего. Мгновение (настоящее) в элегии таково, что в нем проступает прошлый опыт и обозначаются горизонты будущей судьбы.

В пушкинской элегии этого периода происходит переосмысление элегической эмоции, что связано с тем, что в круг переживаний поэта входит его биография, конкретные ландшафтные описания, история. Часто элегия начинается с предметной символики, затем обозначаются контуры личной биографии и за всем этим прочитывается философская мысль о времени, о жизни.

В южной лирике Пушкин вырабатывает своеобразную философию истории. Этапными в этом смысле стали элегии «К Овидию» (1821) и «Наполеон» (1821).

Элегии «К Овидию» Пушкин придавал особое значение. В ней возникает мысль о бессмертии слова, бессмертии поэта в слове, в творчестве. Параллелизм судеб двух поэтов: Овидия и Пушкина — выявляет трагическую закономерность во взаимоотношениях поэта с властью. Меняются эпохи, жизненные уклады, страны и правители — неизменным остается конфликт: поэт, творец всегда враждебен власти, находится в противоречии с ней. Потому власть по-своему расправляется с ним: изгоняет из мира, в котором слово поэта востребовано, к варварам, где слово поэта обречено быть безответным, где, как в случае с Овидием, говорят на другом языке. Тем самым власть лишает поэта его орудия — слова. Власть безжалостна, она не способна оценить талант, она бесчувственна и несправедлива.

Напрасно грации стихи твои венчали,
Напрасно юноши их помнят наизусть:
Ни слава, ни лета, ни жалобы, ни грусть,
Ни песни робкие Октавия не тронут...

Лишь время все расставит на свои места: оно сохранит не только имя поэта; сам внутренний конфликт, состояние его души вновь воплотятся в другой судьбе — в судьбе поэта нового времени. Так через биографические совпадения Пушкин постигает логику своей жизни («Не славой — участью я равен был тебе», — замечает он). Так в душе поэта возникает ощущение связи времен. Воспоминание о прошлом, конкретно-исторический факт дают возможность осознать настоящее и неизбежно рождает мысли о будущем. Но и будущее заставляет по-новому взглянуть на былое, так как выявляет истинно ценное для человека и истории (не случайно память о поэте жива, живо его слово — «...не увял Овидиев венец!», в то время как имя правителя, сославшего поэта в варварские земли, дошло до потомков только в связи с име-

нем поэта). Все это рождает мысль о поступательном ходе времени, его неисстремимом течении. Связь времен, с точки зрения Пушкина, осуществляется через искусство, через слово, так как то, о чем «пел» Овидий, не утратило своей силы, оно живо и отзывается в конкретной судьбе поэта нового времени.

Интересный разворот идея связи времен получает в **антологической лирике** южного периода. Пушкин создает ряд стихотворений, которые сам называл «эпиграммами во вкусе древних»: «Муза», «Нереида», «Приметы», «Редет облаков летучая гряда...» и др. Как пишет Б. Томашевский, «это было современное переосмысление древности, где новые мысли и чувства облекались в формы, своей пластичностью и лаконичностью напоминавшие создания Древней Греции».

Интерес к античному миру был обусловлен магией места. В Крыму, который увидел Пушкин во время путешествия с семьей Раевских, все дышало античностью. Поэт упоминает о священной оливковой роще (которая, по преданию, была когда-то аполлоновой), ему показывали остатки храма Дианы, с которым связан миф об Ифигении. Все это отзывается в творчестве. В «подражаниях древним» проступают очертания мифов, представления античного человека о тех законах, которые управляют мирозданием. Пушкин воссоздает моменты органичного слияния человека с миром природы, которые невозможны без осознания себя неотъемлемой частью общего миропорядка. Для этих произведений характерно стремление постигнуть вечное, вневременное, прежде всего красоту, творчество, гармонию. В них поэтизируется жизненное мгновение: через миг, выхваченный из повседневности, проступает вечное, выявляются очертания мифа. Так развивается лирический сюжет в «Нереиде». Его структурные элементы — девушка, выходящая из воды, субъект, воспринимающий это мгновение, выхватывающий его из временного потока, и преобразование души лирического героя через соприкосновение с красотой. Особенность сюжета в том, что в нем обозначаются два плана: реальный и мифологический. Мифологические ассоциации рождаются не только потому, что есть прямые отсылки к античной культуре: древнее название Крыма (Таврида), мифологическое имя (нереида). Сама ситуация такова, что в ней отчетливо проступают очертания вечного мифа.

Выхваченное из потока времени мгновение (девушка выходит из воды) — реальность, с которой соприкоснулся лирический герой. Пушкин изображает этот миг как факт личной биографии, его герой оказывается невольным свидетелем интимного, не предполагающего стороннего взгляда момента. Перед ним свершается таинство — красота приходит в мир; и эта встреча с прекрасным личностно важна, нео-

жизанна для героя, застигнутого врасплох этим явлением. Красота божественна. Пушкин называет свою героиню «полубогиней». В образе купальщицы происходит контаминация двух мифологических персонажей: nereid (морских нимф) и богини красоты и любви Афродиты. К мифу о дочерях Нерея обращает название, однако пластика девушки производит устойчивый, закрепившийся еще с античных времен скульптурный образ Афродиты, которая изображалась стоящей и выжимающей воду из волос. Эта контаминация рождает ряд важнейших смысловых обертонов. Герой оказывается приобщенным к красоте как к божеству, соприкасается с сакральным, становится своего рода избранником — в результате в его душе рождается новое внутреннее состояние, перед ним открываются новые горизонты в понимании мира. Именно эта семантика (изменчивость, глубина, стремительность и прихотливость) закреплена и за образом nereid: их изображения на стенах саркофагов символизировали переход души в новое состояние.

Не случаен в этом контексте и пограничный временной момент: утренняя заря, рождение нового дня, новых представлений о мире. В черновых редакциях стихотворения есть указание и на сакральность места действия: в черновой строке «сокрытый меж олив», по мнению комментаторов, речь шла о священной аполлоновой роще, именно здесь, в капле бога — покровителя искусства, и происходит соприкосновение с прекрасным. Однако в окончательной редакции Пушкин останавливается на нейтральном варианте: «сокрытый меж дерев».

Основной способ создания образа купальщицы-нереиды — пластика, а также такая портретная деталь, как волосы. Пушкин включает ее через жест: девушка отжимает влагу из волос. Этот жест, зафиксированная поза в пушкинском стихотворении рождает иллюзию скульптуры, но не застывшей, а подвижной, динамичной. Таким образом, сюжет о купальщице Пушкин использовал для того, чтобы воссоздать момент преобразования мира и человека, и это стало возможным, потому что была актуализирована его мифологическая основа.

Историческая тема получает продолжение в жанре баллады. Но путь к балладе на исторический сюжет был прихотливый: важную роль в формировании жанра баллады в творчестве Пушкина играет стихотворение «Черная шаль» (1820), больше известное как популярный романс. Однако не романс создавал Пушкин, а балладу, о чем свидетельствует ритмическая структура произведения, восходящая к балладе Жуковского «Мщение», к ней же восходят и некоторые сюжетные моменты («Мой раб, как настигла вечерняя мгла, // В дунайские волны их бросил тела»). «Черная шаль» важна тем, что здесь появился носитель сознания, не соотносимого с авторским, зазвучал голос пер-

сонажа. По сути, это стихотворение — монолог человека, на совести которого лежит смерть, но вместе с тем это и трагическая личность, так как его преступление — наказание за обман и предательство. Герой говорит о роке, неблагоприятности судьбы, смерти; его внутренний мир абсолютно проявляется через поступок.

Пушкин использует два момента, значимых для жанра баллады: преступление как сюжетный центр и мотив судьбы, но не создает ореола таинственности, в его стихотворении нет мистических ужасов и откровений, нет мрачного мира инобытия и его вестников. Все происходящее перенесено в сферу межличностных отношений, человеком владеют страсти: месть, зависть, непостоянство. Монолог героя представляет собой попытку обоснования состояния тоски и печали, в котором он пребывает.

В 1822 г. в балладе «**Песнь о вещем Олеге**» Пушкин обращается к древнерусской истории. Это первое произведение, в котором не возникает аллюзий с современностью, в котором исторический сюжет важен сам по себе. Поэт опирается на летописный источник, фрагмент из «Повести временных лет», тем самым подчеркивая достоверность событий, о которых идет речь. Но он выбирает такой эпизод летописи, в основе которого лежит предание. Для Пушкина-романтика предание — не просто исторический факт, а образ судьбы, таинственной, роковой предопределенности. Для поэта легенда, вымысел предпочтительнее истории, так как, сохраненное народным сознанием, оно содержит этическую оценку правителя, исторического деятеля. Следует заметить, что и позже для Пушкина именно предание не раз станет источником сюжета драматических произведений (вспомним «Бориса Годунова», «Моцарта и Сальери»), а проза будет основываться на семейных хрониках, анекдоте («Капитанская дочка», «Пиковая дама»). В «Песне о вещем Олеге» Пушкин изображает не насыщенную боевыми подвигами жизнь князя-воина, а обращается к его внутреннему миру, поэт переносит конфликт в нравственную сферу. Так обозначатся две проблемы: человек и судьба; властитель и свободное, правдивое слово. Олег — легендарный воин, побеждающий врагов жестокостью и силой, но он бессилен перед силой слова, ему не дано избежать предсказания, которое осуществляется в тот самый миг, когда князь перестает верить в него.

В пушкинской балладе сильно лирическое начало, которое обусловлено, во-первых, проявлениями чувств героя, стремящегося прикоснуться к тайному — узнать свою будущую судьбу. Внутренний мир Олега проявляется во внешней пластике — системе движений, жестов: *«Олег усмехнулся — однако чело // И взор омрачилися думой. // В молчании, рукой опершись на седло, // С коня он слезает угрюмый»*, и в

слове героя (диалог с волхвом, реплики на пиру, около останков коня). Во-вторых, авторским присутствием. Повествование о событиях насыщено его оценками, проявляющимися через эпитет («вдохновенный кудесник», «вещий», «могучий» Олег), систему повторов. Лирическое начало сказывается и в том, что Пушкин, ориентируясь на язык баллады, не сохраняет лаконизма летописного первоисточника. Он активно использует перифрастические выражения, особенно для мыслей о смерти. Так Олег спрашивает у волхва: *«И скоро ль, на радость соседей-врагов, // Могильной засыплюсь землею?»*. В летописи вопрос звучит предельно точно: *«Отчего я умру?»* А вот как узнает Олег о смерти коня:

«А где мой товарищ, — промолвил Олег: —
Скажите, где конь мой ретивый?
Здоров ли? Все так же ль легок его бег?
Все тот же ль он бурный, игривый?»
И внемлет ответу: на холме крутом
Давно уж почил непробудным он сном.

В «Повести временных лет» об этом рассказано следующим образом: «И призвал старейшину конюхов и сказал: “Где конь мой, которого я приказал кормить и блюсти?” Тот ответил: “Умер”». Иначе, чем в летописи, проявляет себя пушкинский герой, когда узнает о смерти коня:

Могучий Олег головою поник
И думает: «Что же гаданье?
Кудесник, ты лживый, безумный старик!
Презреть бы твое предсказанье!
Мой конь и доныне носил бы меня».
И хочет увидеть он кости коня.

(ср. в летописи: «Олег же посмеялся и укорил того кудесника, сказав: «Значит, не правду говорят волхвы, а ложь: конь умер, а я жив»).

Как видим, пушкинский герой, бесстрашный воин, склонен к рефлексии, погружен в элегическое раздумье. Этого нет в первоисточнике.

Так, используя возможности элегии и баллады, Пушкин приходит к постижению тех законов, которые управляют историей, судьбой человека, к осмыслению взаимосвязи индивидуальной судьбы с объективными процессами, повлиять на которые человек не властен.

Во время южной ссылки Пушкин часто обращается и к жанру дружеского послания. Изолированный от привычного круга общения, поэт

обращается к оставленным друзьям. Однако адресаты посланий не только петербургские приятели, с которыми Пушкин был разлучен судьбой («Чаадаеву», «Дельвигу», «Катенину», «Из письма к Гнедичу» и др.), но и те, с кем он сходится на юге («В.Л. Давыдову», «Алексееву», «В.Ф. Раевскому» и др.).

В посланиях южного периода доминируют два мотива: осмысление прошлого жизненного опыта («В.Ф. Раевскому» («Ты прав, мой друг, — напрасно я презрел...»)), воспоминания об оставленном круге друзей («Из письма к Я.Н. Толстому») и размышление об обстоятельствах новой жизни, осознание новых настроений, душевных состояний («Алексееву»). Для посланий характерна исповедальность, однако в них входит и личность адресата. Они становятся двухпортретными: в них отчетливо прорисовываются не только контуры судьбы автора, но и прочитывается личность адресата. Пушкин включает его портретные черты, детали биографии, стиль посланий становится мотивированным личностью адресата. Показательно в этом отношении послание «Денису Давыдову» («Певец-гусар, ты пел биваки...»). В стихотворении зафиксирована яркая портретная деталь — «завитки усов», а обращение («певец-гусар») заключает в себе две важнейшие биографические характеристики Дениса Давыдова, ведь именно храбрым, бесшабашным воином-партизаном, героем войны 1812 г. и поэтом воспринимали Давыдова современники. Однако в послании акцент сделан именно на образе поэта, и обращается Пушкин-поэт к Давыдову-поэту, используя его язык, образность: «жар речей», «пламенею», «походная пыль» — вся эта лексика навеяна лирикой адресата. Особенно насыщена языковыми приметами, воспринятыми из поэзии Д. Давыдова, вторая строфа: «Я слушаю тебя и сердцем молодею, // Мне сладок жар твоих речей, // Печальный, снова пламенею // Воспоминаям прежних дней», в которой речь идет о том, как воздействует на автора поэтическое слово адресата.

По-новому в лирике южного периода начинает звучать тема любви. Любовная лирика психологизируется: в ней присутствует психологический жест, обозначается конфликт, драматизм отношений («Все кончено: меж нами связи нет...», «Ночь») и др.

Лирика второй половины 20-х годов

Весной 1824 г. было перлюстрировано пушкинское письмо Вяземскому с признанием в «афеизме» (атеизме), вдобавок к этому отношения Пушкина с Воронцовым, чиновником канцелярии которого числился поэт, окончательно разладились. В августе 1824 г. Пушкина

сослали в Михайловское, за ним был установлен гражданский и духовный надзор. Такую разительную перемену в судьбе поэта современники восприняли с тревогой. «Кто творец этого бесчеловечного убийства. Постигают ли те, которые вовлекли власть в эту меру, что есть ссылка в деревне на Руси? Должно точно быть богатырем духовным, чтобы устоять против этой пытки. Страшусь за Пушкина», — писал А.И. Тургеневу П.А. Вяземский. Михайловский период в творчестве поэта стал переломным. Пушкин открыл для себя русский мир, погрузился в него. О значении Михайловского в становлении Пушкина первый биограф поэта П. Анненков писал: «Настоящим центром его духовной жизни было Михайловское и одно Михайловское: там он вспоминал о привязанностях, оставленных в Одессе; там он открывал Шекспира и там предавался грусти, радости и восторгам творчества, о которых соседи Тригорского не имели и предчувствия. Он делился с ними одной самой ничтожной долей своей мысли — именно планами вырваться на свободу, покончить с своим заточением, оставляя в глубочайшей тайне всю полноту жизни, переживаемой им в уединении Михайловского. Тут был для него неиссякаемый источник мыслей, вдохновения, страстных занятий». А.П. Керн, рассказывая о первой после ссылки встрече с поэтом в Петербурге, замечает: «Там, в тиши уединения, созрела его поэзия, сосредоточились мысли, душа окрепла и осмыслилась».

А начинается это сосредоточение на новых впечатлениях (как и в начале южной ссылки) с прощания. Еще в Одессе Пушкин начал работу над стихотворением «**К морю**», в котором прощался не только со «свободной стихией», но и с романтизмом, молодостью.

Море в этом лирическом шедевре — не пейзажная реалья, а символ свободы, жизни. Оно непредсказуемо, своенравно, оно бывает разным: тихим, смиренным и буйным, грозным. Лирический герой обращается к этой стихии, чувствуя соприродность своей души и морской стихии, не случайно между ними возникает диалог, становится возможным общение. Море отзывается поэту: *«Как друга ропот заунывный, // Как зов его в прощальный час, // Твой грустный шум, твой шум призывный // Услышал я в последний раз»; «Как я любил твои отзывы, // Глухие звуки, бездны глас, // И тишину в вечерний час, // И своенравные порывы!»*

Море — символ эпохи. Две знаковые фигуры, определившие время, сливаются в сознании поэта с морской стихией: Наполеон и Байрон. Закат эпохи романтизма связывается Пушкиным со смертью героев.

В финале стихотворения возникает мотив памяти, воспоминания. Прощаясь с морем, прощаясь с юностью и романтизмом, поэт не отрекается от прошлого, но дорожит им, они становятся важной частью его

души. Примечательно, что в первой южной элегии «Погасло дневное светило...» поэт порывает с прошлым, там возникает мотив бегства, забвения былого. В памяти остается лишь чувство боли от «прежних сердца ран». Сейчас иначе. То, что воспринято, прожито, бережно хранится, согревает душу поэта.

Поначалу в Михайловском поэт обращается к воспоминаниям. Еще живы, ярки южные впечатления, еще сильна любовь к Воронцовой, и лирика Пушкина сосредоточена на них. «Фонтану Бахчисарайского дворца», «Ненастный день потух...», «Сожженное письмо», «Желание славы», «Храни меня, мой талисман» и т.д. — стихотворения, в которых нашли отражение южные впечатления и переживания. Но постепенно другая, русская реальность становится объектом поэтической рефлексии. Это обусловлено и тем, что новые впечатления вытесняют прежние, и тем, что Пушкин впервые по-настоящему глубоко увидел истинную жизнь русской провинциальной глубинки.

Жизнь кардинально изменилась не только внешне, качественно новым стал круг общения поэта. В письме Д.М. Шварцу Пушкин пишет: «Буря, кажется, успокоилась, осмеливаюсь выглянуть из моего гнезда и подать вам голос, милый Дмитрий Максимович. Вот уже 4 месяца, как нахожусь я в глухой деревне — скучно, да нечего делать; здесь нет ни моря, ни неба полудня, итальянской оперы. Но зато нет — ни саранчи, ни милордов Уоронцовых. Уединение мое совершенно — праздность торжественна. Соседей около меня мало, а знаком только с одним семейством, и то вижу его довольно редко — целый день верхом — вечером слушаю сказки моей няни, оригинала няни Татьяны; вы, кажется, раз ее видели, она единственная моя подруга — и с нею только мне не скучно». А брату сообщает: «Знаешь мои занятия? до обеда пишу записки, обедаю поздно; после обеда езжу верхом, вечером слушаю сказки — и вознаграждаю тем недостатки проклятого своего воспитания. Что за прелесть эти сказки! каждая есть поэма!».

Пушкин обращается к русскому фольклору (появляется цикл «Песни о Стеньке Разине»), русской истории (трагедия «Борис Годунов»).

В «Песнях о Стеньке Разине» Пушкин создаст образ русского бунтаря, память о котором хранит народное сознание. Цикл составляют три стихотворения, в которых использованы типичные для фольклорных песен о Разине сюжетные ситуации: Разин приносит в жертву реке персидскую царевну, в Астрахани-городе сталкивается с воеводой, решается на разбой. В пушкинской интерпретации, Стенька — бунтарь стихийно-языческого толка. Он существует в природном мире, с которым слит, не случайно в первом и последнем стихотворениях цикла возникает образ мудрой и могущественной стихии: Волги-реки, моря

синего. Река для него — «мать родная». В первом стихотворении герой приносит в жертву реке персидскую царевну, так как хочет отблагодарить ее за милость и заботу. В третьем — море откликается Разину, сторицей воздая ему за удаль и отвагу, обещая щедро одарить героя («три кораблика» с «красным золотом», «чистым серебром», «душой-девицей»). Природная стихия подвижна, разнообразна, изменчива: сначала это спокойная и неторопливая широкая река, в конце — «погодушка свищет, гудит, // Свищет, гудит, заливаешься...» (состояния природы обуславливают ритмическую структуру стихотворений).

Каждое стихотворение цикла добавляет новые черты в облик Разина. В первом герой показан в окружении своих товарищей, Разин «грозен» (Пушкин трижды повторяет это слово) и задумчив. Во втором находчив и сметлив, а ситуация, в которой он оказывается, носит социально-бытовой характер. Разин сталкивается с жадным воеводой, и мы видим, что он не привязан к материальным ценностям, а значит, и целью его разбойничьих походов не является жажда наживы и обогащения. Таким образом, Разин оказывается не разбойником, а бунтарем, поддерживаемым самой стихией, ведь вслед за эпизодом с воеводой сама природа призывает Разина «погулять по морю, по синему».

Разин в этом цикле — предтеча другого «бунтовщика» — Емельяна Пугачева, к образу которого Пушкин обратится в «Капитанской дочке». Оба героя выходят из природной стихии, связаны с ней (Разин связан с водой, морем, Пугачев выходит из бураны), в их представлениях сказываются стихийно-языческие начала (Разин вступает в диалог с рекой и морем, калмыцкую — языческую — сказку рассказывает Пугачев), оба противостоят установившемуся миропорядку.

В Михайловском поэт серьезно знакомится с двумя книгами, имеющими всемирное значение, — Библией (к ней поэт обращается еще в Одессе) и Кораном.

В 1824 г. Пушкин пишет «Подражания Корану». Он не переводит, не следует слепо за оригиналом, зачастую трудно указать точно те места, которые Пушкин положил в основу своих стихотворений (так, например, 5-е подражание не соотносится с какой-то конкретной сурой). Пушкин даже отступает от первоисточника, так как вводит тему, которой нет в Коране, — тему власти языка, могущества слова. Для Пушкина Магомет — прежде всего поэт, гениальный художник: известна его оценка художественных достоинств книги: «Многие нравственные истины изложены в Коране сильным и поэтическим образом». Но Коран — не плод игры воображения Магомета: эта книга продиктована ему архангелом Гавриилом от имени бога. Как видим, здесь предвосхищается та ситуация, которая будет воплощена в «Пророке».

Пушкин свободно обращается с оригиналом, потому что создает произведение, цель которого состоит не в том, чтобы познакомить читателя с главной книгой мусульман (т.е. поэта не занимает этнографический, культурно-исторический аспект). Этот цикл исповедальный, личностный, поэт обращается в нем к сокровенным темам, а потому передает ту мудрость, которая сосредоточена в Коране, в соответствии с законами и духом своего сознания и своего языка. Через «чужое» он выражает «свое», может, поэтому в его «Подражаниях» нет ярко выраженного восточного колорита, любования таинственным миром Востока. Пушкин постигает именно мысль, мудрость. Поэтому восточные образы, мотивы, речь для него важны лишь как черты определенной системы мышления. Пушкин использует стилистические особенности Корана: простой и точный язык, постоянные эпитеты, краткие, отрывистые фразы. Б. Томашевский указывает также на сходство «Подражаний» с «духовными одами» XVIII в.

В этом цикле впервые в творчестве Пушкина появляется образ пророка. Слова «пророк» и «поэт» в его сознании синонимичны. Пушкин размышляет о предназначении поэта-пророка, о его способности волновать умы, учить народ и самому постоянно быть достойным этой миссии. Идея «нравственной миссии» пророчества, учительства основана на убеждении, что поэт должен быть не только трезвым и нелицеприятным летописцем сущего (эта мысль развивается в «Борисе Годунове»), но и провозвестником должного.

Тема поэта и поэзии находит свое развитие в таких стихотворениях, как «Пророк», «Поэт», «Арион», «Поэт и толпа» и др.

В Михайловском меняется пушкинское понимание красоты природы. Вместо пышной, яркой южной природы в стихотворениях появляется природа севера, а в состав лирического переживания входит «проза жизни». Русская действительность, **русская природа** стали источником для выражения кризисных душевных состояний. Пушкин показал этот мир как органичный, естественный, простой, но одновременно с этим и сложный, а лирическое переживание отмечено знаком трагического и прекрасного.

Знаменитый «зимний цикл» Пушкина как раз и погружает нас в такую «прозаическую» и вместе с тем поэтическую реальность.

В стихотворении «**Зимний вечер**» («Буря мглою небо кроет...») мир захвачен бурей. Природа страшна, трагична. Все это вызывает чувство тоски и какой-то трагической обреченности. Человек оторван от большого мира, заключен в стенах «ветхой лачужки», где все прозаично и обыденно: старушка прядет у окна, прислушиваясь к вою бури.

Природа в стихотворении одухотворена, стихия стремится подчинить себе человека, ворваться в его мир. Но он находит в себе силы противостоять ее натиску, преодолеть внешний хаос — спасается участливой заботой, присутствием другого, безыскусной песней.

В финале стихотворения снова возникает образ природной стихии, но человек уже внутренне защищен, способен противостоять ее натиску.

Так с помощью традиционной русской природной реалии поэт обозначает свой внутренний конфликт, переживание своей судьбы.

В стихотворении 1829 г. **«Зимнее утро»** («Мороз и солнце; день чудесный!») зимний пейзаж помогает выразить чувство радости бытия, чувство гармонического слияния с простым, безыскусным миром. Но и этот прекрасный, торжественно-великолепный мир оказывается переменчивым и конфликтным: эта мысль выявляется через сопоставление «теперь, сейчас» — «вчера». Сейчас — «мороз и солнце!», сейчас — блеск и буйство красок. Сейчас все в природе ликует красотой. И это состояние мира тем неожиданней, что вчера:

...вьюга злилась,
На мутном небе мгла носилась;
Луна, как бледное пятно,
Сквозь тучи мрачная желтела,
И ты печальная сидела...

Меняется состояние природы — меняется и настроение человека. Он тут же внутренне откликается на перемены. Человек — часть этого русского мира, состояние гармонии достигается им в момент слияния, единения с ним. По сути, в этом стихотворении предстает идеальный мир, каким его видит Пушкин. Русская деревня, красота (природы и женщины), простор, свобода позволяют достичь абсолютной внутренней гармонии.

Уже из этих примеров видно, что в лирике Пушкина чувство приобретает диалектический характер. Оно изменчиво, подвижно. Часто Пушкин показывает чувство на переломе, поэтому одним из его излюбленных приемов является антитеза, а союз «но» сигнализирует о резкой смене исходного настроения. Однако чаще переходы, этапы в развитии основной поэтической эмоции имеют более глубокую взаимосвязь. Так, в стихотворении **«Я помню чудное мгновенье»** воспроизведены последовательные состояния души, обусловленные теми жизненными обстоятельствами, которые переживает поэт. Они различны, но при этом связаны между собой. Когда в душе воскресает на первый взгляд уже пережитое чувство: вдохновение и любовь, оно оказывается не простым повторением однажды пережитого. Это новое состояние души вообрало

в себя и восторг первой встречи, и забвение, и «тревоги шумной суеты» и «бурь порыв мятежный», и радость нового чувства.

В конце 20-х годов Пушкин создает первые образцы философской лирики. В 1825 г. у него появляются стихотворения «Движение» и «Если жизнь тебя обманет...», «Цветы последние милей», обозначившие два возможных пути развития поэзии мысли. В «Движении» сталкиваются полярные точки зрения на конкретную проблему (вынесенную в заглавие), четко обозначенная мысль получает аргументацию и утверждается через полемику. В двух других произведениях Пушкин идет иным путем. Это стихотворения-миниатюры, содержание которых, простое и прозрачное, заключено в пределах личного жизненного опыта, а сами афористические умозаключения есть результат какого-то глубоко интимного переживания, поэтому, несмотря на личностность, эти стихотворения выражают общезначимую мысль.

В 1829 г. Пушкин пишет одну из своих лучших философских элегий «Брожу ли я вдоль улиц шумных...». В ней ему удалось воплотить удивительно гармоничное и цельное состояние духа. Пушкинский человек не утрачивает связи с происходящим вокруг него, а впитывает все многообразные проявления жизни и чувствует свою сопричастность происходящему. Он органичен в бытии, ему равно доступны все его сферы. В пушкинском восприятии мир един, в нем одно не противопоставлено другому. Герой Пушкина погружен в размышления о своей судьбе, но личное бытие осознает как отражение всеобщих законов, поэтому мысль о смерти не рождает ощущения конечности жизни вообще, не приобретает трагического звучания. По меткому замечанию Б. Бурсова, «реквием обернулся гимном жизни».

Лирика 30-х годов

В начале февраля 1840 г. Е.А. Боратынский пишет жене: «...вчера был у Жуковского. Провел у него часа три, разбирая ненапечатанные новые стихотворения Пушкина... Все последние пьесы его отличаются, чем бы ты думала? Силою и глубиной!.. Что мы сделали, Россияне, и кого погребли!.. – слова Феофана при погребении Петра Великого». Даже для людей, близко знавших Пушкина, становится откровением его поздняя лирика. Пушкин мало печатает из того, что пишет в последние годы. И это осмысленная, сознательная позиция. Находясь с 6 сентября по 28 ноября 1830 г. в Болдино, поэт записывает: «...лета идут, юный поэт мужает, талант его растет, понятия становятся выше, чувства изменяются. Песни его уже не те. А читатели те же... Поэт отделяется от них и мало-помалу уединяется совершенно. Он творит для самого себя и, если

изредка еще обнаруживает свои произведения, то встречает холодность...». Из стихотворений, написанных в том же Болдино, впоследствии Пушкин опубликует едва ли половину — так и не увидят свет лучшие стихи поэта, созданные в этот период: «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», «Заклинание», «Для берегов отчизны дальней...», «В начале жизни школу помню я...», «Румяный критик мой...», не говоря уже о более поздних творениях: «Подражание италянскому» («Как с древа сорвался предатель-ученик...»), «Отцы-пустынники и жены непорочны», «Из Пиндемонти», «Когда за городом, задумчив, я брожу...» и т.д.

Современники поэта не знали его зрелого творчества, для них Пушкин как поэт остался в прошлом. Не случаен приговор, вынесенный В.Г. Белинским: «Пушкин царствовал десять лет [критик имеет в виду 20-е годы. — И.Ю.]. Теперь мы не узнаем Пушкина: он умер или, может быть, только обмер на время... Где теперь эти звуки, в коих слышалось, бывало, то удалое разгулье, то сердечная тоска, где эти вспышки пламенного и глубокого чувства, потрясавшего сердца... Итак, тридцатым годом кончился, или, лучше сказать, внезапно оборвался период Пушкинский, так как кончился и сам Пушкин».

Лирика Пушкина 30-х годов — явление исключительное. Обращена она скорее не к современникам, а к потомкам. Поэт стремится преодолеть пустоту вокруг себя, преодолеть одиночество. Такое самоощущение Пушкина в какой-то мере обусловлено «духом времени». 30-е годы, как известно, — один из самых тягостных периодов николаевского царствования. Е.В. Тарле «средние годы», т.е. годы между концом польского восстания (1831) и началом умственного оживления, (1842) называл «самым безнадежно глухим, сонным, удушливым периодом николаевской эпохи». Эпоха лицейского содружества пушкинского круга поэтов сменилась в 30-е годы временем духовного одиночества выдающихся, крупных деятелей русской культуры.

Но кажущееся молчание и оцепенение скрывали напряженную внутреннюю работу, самоанализ, рефлексии. Символическое воплощение эта эпоха получает в стихотворении **«Бесы»**, написанном в Болдино. Основная эмоция в нем — чувство тревоги, внутреннего смятения, страха. Страх усиливается, растет; в душе лирического героя возникают трагические предчувствия, и конца, завершения разгулу стихии и порождаемой ею тоски не предвидится — не случайно финал стихотворения разомкнут, в нем намечается новый виток в этом бесконечном кружении:

Мчатся тучи рой за роем
В беспредельной вышине,

Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне...

Стихотворение насыщено знаковыми для той эпохи образами-символами: дорога, ночь, метель, зима, — все это в сознании читателя уже обросло целым кругом ассоциаций, связанных с темой судьбы, исторического пути. Мир охвачен стихией, бесовским кружением, человек потерял ориентиры. Репликой ямщика (*«Сбились мы. Что делать нам!»*), по сути, обозначается состояние, в котором оказалось русское общество — так поэт изображает «духовное бездорожье» современной ему России.

Поздняя лирика поэта — лирика по преимуществу философская, она насыщена вопросами, сомнениями. Но в то же время в ней сохранены основные свойства прежних лирических произведений: непринужденность, свобода общения с читателем, простота, точное соответствие слова и мысли, легкость, внутренний динамизм.

Поэт задает вопросы, которые обозначают главные направления его духовных поисков. Так череда вопросов становится композиционным центром в *«Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы»* (также написанных в Болдино), и суть этих вопросов — поиск смысла жизни. В этом стихотворении важно преодоление исходного внутреннего состояния. Логика «ночных впечатлений» и вопросов, ими навеваемых, такова, что сама собой формируется мысль о бессмысленности бытия, а чувство тоски, тревоги готово перерасти в состояние безысходности. И именно там, где эта мысль, кажется, готова самостоятельно оформиться, вдруг намечается некое гармонизирующее начало, «ночной» хаос вдруг начинает преодолеваться, потому что постижение смысла оказывается возможным.

Пушкин тяготеет к открытым финалам, к такой внешней «незаконченности» стихотворений, как в *«Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы»*. Вопросом и отточиями заканчивается его знаменитая *«Осень»* (1833): *«Плывет. Куда ж нам плыть?..»*. Стихотворение *«Когда за городом, задумчив, я брожу...»* обрывается как бы на полуслове и возникает ощущение незавершенности: *«...Стоит широко дуб над важными гробами, // Колеблясь и шумя...»*. «Когда порой воспоминанье...» завершается строчкой отточий и т.д. Подобным приемом Пушкин открывает простор для мысли, читатель становится со-творцом, так как включается поток авторских ассоциаций. Мысль не может быть завершенной, конечной, как незавершенна, бесконечна сама жизнь. Идея бесконечности жизни, преемственности поколений — одна из излюбленных пушкинских идей. К ней в 30-е годы он обраща-

ется неоднократно. В 1829 г. эта мысль нашла свое воплощение в элегии «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», а затем в «Моей родословной», «Вновь я посетил», «Памятнике» и др. Пушкин часто возвращается к своему прошлому, что позволяет ему не только восстановить в памяти важные эпизоды прожитой жизни, но и дать нравственную оценку своим поступкам.

В «Моей родословной» нашло отражение чувство связи индивидуальной судьбы с судьбой рода. Поэт ощущает за собой шестисотлетнюю историю. Судьбы, поступки его предков свидетельствуют о верности долгу и чести, даже если эта позиция была чревата опалой, царской немилостью. Себя Пушкин воспринимает как звено в длинной истории рода, а потому считает себя ответственным перед предками, отстаивает их честь перед «новой знатью». Чувство рода создает в душе поэта особое самоосознание — укорененности в бытии, сопричастности личной судьбы большому времени.

В стихотворении «Вновь я посетил...» передано ощущение уходящего времени, «неизменной изменчивости». Поэт воспринимает окружающий мир сквозь призму личного прошлого, фиксирует свое внимание на том, что изменилось, внешне оставшись прежним.

В сознании поэта воскресают события, состояния десятилетней давности, и настоящее оказывается подернутым дымкой утрат, потерь, перемен. Мир природы оказывается неизменным, но одновременно с этим он становится другим, потому что через восприятие знакомого ландшафта поэт приходит к осознанию собственных внутренних перемен. Он понимает, как изменилось время, а вместе с тем изменился и он сам.

В душе поэта рождается ощущение быстротечности жизни («И, кажется, вчор еще бродил я в этих рощах...»). В стихотворении проступает два жизненных события: ссылка и новый визит Пушкина в Михайловское, — а между ними почти вся жизнь с ее удачами и сомнениями, кризисами и счастливыми мгновениями.

Но мысль поэта в движении: от прошлого и настоящего она устремляется в будущее. Обращение к будущим поколениям мотивировано внешними впечатлениями. Стихотворение, написанное в духе элегии, завершается в совершенно не характерном для элегии эмоциональном ключе: обращением к «племени младому, незнакомому», в нем — приятное и благословение будущего, в котором сохранится память о поэте.

Тема памяти, поэтического бессмертия находит свое развитие в «Памятнике» (1836), поэтическом завещании поэта. Что воспримут потомки, что им будет дорого в наследии поэта? Сам Пушкин на этот вопрос отвечает так: добро, милосердие и свобода — вот основные духовные ценности:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал.

Еще в 1827 г. в пушкинском переводе «Из Alfieri» появилась строка: «Иду к себе; там буду на свободе...» 30-е годы — это и есть «путь к себе», время обретения внутренней свободы, осознания того, что можно ощущать себя свободной личностью даже в условиях внешней несвободы. Об этом одна из последних пушкинских миниатюр:

Забыв и роцу и свободу,
Невольный чирик надо мной
Зерно клюет и брызжет воду,
И песнью тешится живой.

В творчестве душа поэта обретала свободу. В творчестве происходило утверждение превосходства гармонии над хаосом, добра над злом, милосердия, прощения над жестокостью. Именно поэтому тема творчества в лирике 30-х годов остается по-прежнему актуальной, но она обретает новые ракурсы. Пушкин размышляет о природе и специфике творчества. Об этом — стихотворение «Осень» (1833). Тема заявлена эпиграфом из Державина: «Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?», который разрушает заданное названием читательское ожидание. В стихотворении воспроизведены все этапы творческого процесса, как очевидные, так и скрытые. Творчество для Пушкина — гармоническое сочетание вдохновения и аналитической способности мышления, интуиции и жизненного опыта. Оно связано с жизнью, обусловлено ею, но не является буквальным повторением пережитого. По сути, Пушкин выступает против теории бессознательности творчества. Сочетание «знакомцы давние, плоды мечты моей» как раз и выявляет диалектическую связь вымышленного и реального. Начало стихотворения погружает читателя в мир природы, перед ним проходит череда «годовых времен»: осень, весна, зима, лето, снова осень. Однако Пушкин разрушает календарную цикличность, в его размышлении времена года следуют одно за другим необразно не природной логике, а так, как их воскрешает мысль поэта. Зима, весна, лето возникают в его сознании и тут же отвергаются. Благодатное время для поэта — осень. Пушкин показывает ценность осени лично для себя, указывая на нетипичность своего восприятия: «Дни поздней осени бранят обыкновенно, // Но мне она мила...» Причина подобного отношения кроется в особом состоянии души, возникающем именно в это время («...я снова счастлив, молод, // Я снова жизни полн...»). Это — состояние творческого вдохновения, подъема,

когда «просыпается воображение», обострены чувства, когда мысль обретает свободу и стихи, кажется, слагаются сами собой, без усилий (*«Минута — и стихи свободно потекут»*). Пушкин обрывает стихотворение в тот момент, когда собственно и начинается творчество, когда пережитое, перечувствованное, теперь уже в новых воплощениях, вдруг начинает обретать плоть и кровь.

Одним из крупнейших достижений лирики Пушкина 30-х годов является **«каменноостровский цикл»**, в который включают такие стихотворения, как *«Из Пиндемонти»*, *«Подражание италянскому»*, *«Отцы пустынноики и жены непорочны»*, *«Мирская власть»*. В них использована религиозно-христианская символика, а сквозной сюжет цикла восходит к событиям Страстной недели Великого поста: в **«Отцах пустынноиках...»** воспроизведена великопостная молитва Ефрема Сирина, которую в последний раз читают в среду, в четверг Иуда предал Христа, поцелуем указав на него стражникам (*«Подражание италянскому»*), в пятницу Христос был распят (*«Мирская власть»*). Однако христианские образы и мотивы не являются самоценными — они погружены в современность (в цикле постоянно звучит голос современника), поэтому не меньшую актуальность приобретает другой «сюжет» — «крестный путь» человека, поэта, абсолютный идеал которого — свобода, который осуществляет свой путь, идя наперекор обстоятельствам и человеческим предубеждениям. Некоторые исследователи включают в «каменноостровский цикл» и *«Памятник»*, который рассматривают в этом контексте как апофеоз личности, посвятившей свою жизнь утверждению своей нравственной позиции.

В лирике Пушкина последних лет сильна также публицистическая струя. Поэт не изолирован от современной истории, не остается в стороне от того, что происходит в обществе, а активно откликается на политические события того времени. Событиями в Польше обусловлено появление таких стихотворений, как *«Клеветникам России»*, *«Бородинская годовщина»*. Эпидемия в Москве, посещение холерных больниц императором вызвали к жизни стихотворение *«Герой»*. Напоминанием об участии декабристов, своего рода просьбой о милосердии стало стихотворение *«Пир Петра Великого»*. Однако современность у Пушкина всегда погружена в более глобальный — исторический контекст, потому лирика, на первый взгляд обращенная к конкретной ситуации, наполнена историческими примерами и параллелями. Событие современной жизни вызывает ассоциации из недалекого прошлого, этим обусловлена аллегоричность таких произведений, их эмоциональность, страстность. Пушкин напоминает о суде людском, и это не только оценка современников, но прежде всего суд истории. Подобная обращенность в будущее

актуализирует вопрос о нравственности исторического деятеля, в результате сквозной становится мысль о милосердии и сердце. Для гражданской лирики 1830-х годов характерна патриотическая идея.

Роман «Евгений Онегин»

Это главное произведение Пушкина. Его первые строки появились в мае 1823 г., а 26 сентября 1830 г. в Болдино роман был закончен. Тогда же Пушкин подвел итог: над «Евгением Онегиным» он работал «7 лет <т> 4 ме<сяца> 17 д<ней>». В целом же роману — от замысла (колыбелью «Онегина» Пушкин называл Крым, где был в 1820 г.) к публикации романа отдельным изданием (когда главы, выходявшие разрозненно, впервые были представлены как единое целое) — было посвящено тринадцать лет жизни. Понятно, что за это время изменился сам Пушкин, изменился русский мир, духовная атмосфера в России. Роман развивался и рос вместе с автором, поэтому история его создания отражает историю духовной жизни поэта.

Важным этапом в создании «Евгения Онегина» стали «Руслан и Людмила» и южная поэма «Кавказский пленник».

В поэме «Руслан и Людмила» Пушкин делает ряд важных открытий, которые затем будут развиты им в романе. Так, например, многих читателей поэмы озадачило то, что очень простой сказочный сюжет таил в себе множество происшествий. Одна из рецензий на поэму была составлена из вопросов, обращенных к поэту: «Зачем Финн дожидался Руслана? Зачем он рассказывает Руслану свою историю, и как может Руслан в таком несчастном положении с жадностью внимать рассказам старца?

Зачем Руслан присвистывает, отправляясь в путь; показывает ли это огорченность человека? Зачем Фарлаф с своею трусостью поехал искать Людмилы? <...>

Зачем маленький карло с большой бородой (что, между прочим, совсем не забавно) приходил к Людмиле? Как Людмиле пришла в голову странная мысль схватить с колдуна шапку (впрочем в испуге, чего не наделаешь?) и как колдун позволил ей это сделать? Каким образом Руслан бросил Рогдая, как ребенка, в воду <...>.

Зачем Черномор, доставши чудесный меч, положил его на поле, под голову брата; не лучше ли бы было взять его домой? — Зачем будить 12 спящих дев и поселять их в какую-то стель, куда, не знаю как, заехал Ратмир? Долго ли он пробыл там? Куда поехал? Зачем сделался рыбаком? Кто такая его новая подруга? Вероятно-ли, что Руслан победил Черномора и пришед в отчаяние, не найдя Людмилы, махал до тех пор мечом, что сшиб шапку с лежащей на земле супруги? Зачем

карло не вылез из котомки убитого Руслана? Что предвещает сон Руслана?...» При переиздании поэмы Пушкин включил эту статью в предисловие: критик очень точно подметил, но не понял и не принял важнейшую особенность поэтики «Руслана и Людмилы» — сложность сюжетной организации поэмы. К основному сюжету примешивалось множество нерассказанных историй, возникали отрывки иных сюжетов, о которых в самой поэме ничего не было сказано, но которые существовали как фрагменты «других повестей».

Пушкин использует в поэме принцип контрастного соположения разнообразных жанрово-стилистических отрывков. Поэт «играет» в «Руслане и Людмиле» разными стилями, разными жанрами: давно замечено, что каждая из частей поэмы воспроизводит ту или иную стилистическую традицию, имеет определенную жанровую природу — тут есть и балладные ужасы, и сентиментально-элегические мотивы, и былинные распевы, и сказочные происшествия и т.д. При этом героические сцены соседствуют с игривыми, легкими. Как замечает Ю.М. Лотман, «в поэме господствовала ирония, направленная на самый принцип жанровости». Важным этапом на пути к «Евгению Онегину» стала романтическая поэма «Кавказский пленник». Здесь впервые Пушкин создаст образ своего современника, героя с «озлобленным» умом, разочарованного, уставшего от жизни. Впервые поэт изображает героя, который пребывает в состоянии скуки, — это то состояние души, которое в «Евгении Онегине» будет обозначено как «русская хандра». Такое самоощущение стало, по словам В.О. Ключевского, эмблемой пушкинского поколения. Н.И. Тургенев, один из идеологов декабризма, вел «Книгу скуки», дневник, в который заносил такие ощущения: «Безнадежность моя достигла величайшей степени... Скучная, мрачная будущность, одинокая старость, морозы, эгонисты и бедствия непрерывные отечества — вот что для меня остается!».

Подобное состояние было хорошо знакомо и К.Н. Батюшкову: «Право, жить скучно, ничто более не утешает. Время летит то скоро, то тихо; зла более, нежели добра; глупости более, нежели ума; да что и в уме... Я сто раз брал книгу, и книга падала из рук. Мне не грустно, не скучно, а чувствую что-то необыкновенное, какую-то душевную пустоту... Что делать?» — пишет он Н. Гнедичу. А в очерке «Прогулки по Москве» (1811) поэт изобразил себя «добрым приятелем»,

Который посреди рассеяний столицы
Тихонько замечал характеры и лица
Забавных москвичей;
Который с год зевал на балах богачей,

Зевал в концерте и в собрание,
Зевал на скачках, на гулянье,
Везде равно зевал...

В романе Пушкина есть отголосок этих строк Батюшкова.

Слово *хандра* часто мелькает и в письмах Пушкина. В 1822 г. он признается в письме к П.А. Плетневу: «Ты, конечно б, извинил мои легкомысленные строки, если б знал, как часто бываю подвержен так называемой хандре. В эти минуты я зол на целый свет, и никакая поэзия не шевелит моего сердца». А в мае 1825 г. в письме к К.Ф. Рылеву читаем: «Тебе скучно в Петербурге, а мне скучно в деревне. Скука есть одна из принадлежностей мыслящего существа. Как быть?»

Как видим, состояние хандры было знакомо всем мыслящим людям эпохи, а значит, оно следствие не столько свойств личности, сколько времени.

Русская хандра — непростое, глубокое душевное чувство бесформенной, беспредметной тоски, которую человек осознает и от которой страдает. Этот сплав ощущений определяет отношение к миру. В хандре человек натывается на непреодолимые преграды, но при этом в его душе временами вспыхивают попытки действия, правда, тщетные, потому что действие, как правило, не разрушает скуку, а лишь усугубляет ее. Жизнь утрачивает смысл, а потому и возникают вопросы: «что делать?», «как быть?».

«Кавказский пленник» был первой попыткой Пушкина выразить такое мироощущение, которое было хорошо знакомо и самому поэту, и его современникам. Но попыткой этой поэт остался недоволен, о чем и сообщает в письме лицейскому однокашнику В.П. Горчакову: «Характер Пленника неудачен <...>. Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи XIX века». Не случайно вскоре Пушкин замышляет роман, в котором пытается понять, откуда в герое это пресыщение жизнью, почему появляется это состояние скуки.

«Кавказский пленник» — преддверие «Евгения Онегина» и потому, что здесь возникает особая форма повествования, которая получит развитие в романе в стихах. В поэме авторский рассказ «вбирает» в себя «чужие голоса». Пушкин использует как прямую (монологи Пленника, Черкешенки), так и несобственно-прямую речь: *«На деву, молча, смотрит он// и мыслит: это лживый сон,// Усталых чувств игра пустая», «Сыны Кавказа говорят //О бранных, гибельных тревогах,// О красоте своих коней,// О наслажденьях дикой*

неги...». В «Евгении Онегине» таким образом дается характеристика творчества Ленского: *«Он пел любовь, любви послушный, // И песнь его была ясна, // Как мысли девы простодушной, // Как сон младенца, как луна // В пустынях неба безмятежных, // Богиня тайн и вздохов нежных. // Он пел разлуку и печаль, // И нечто и туманную даль, // И романтические розы...»*). Но наряду с этим в поэме, как позже в «Евгении Онегине», присутствует и субъект речи — сам автор, его исповедальное слово. Психологические признания поэта, возникающие в «Кавказском пленнике», проясняют мир его души, но вместе с тем бросают отсвет и на психологическое состояние героя. Между автором и героем устанавливается психологический контакт. В «Евгении Онегине» отношения между автором и героями, автором и читателями примут форму диалога, в результате роман становится многоголосым, в нем обозначаются контексты чужих сознаний. Обычно в композиции «Евгения Онегина» выделяют четыре взаимосвязанные идейно-эмоциональные сферы (контекста). Во-первых, сами герои раскрывают свои мысли и чувства. Во-вторых, обозначен контекст *среды*, окружающей героев, отношение к ним современников. В-третьих, контекст *авторского анализа и оценок* характеров, поведения героев, их мироощущения, он проявляется в лирических отступлениях и авторских репликах. В-четвертых, контекст *читательского «соучастия»*, который обозначается через серию вопросов, на которые читатель должен дать ответ самостоятельно, или через приглашение обсуждать вместе с автором решения героев или возможное развитие сюжетной ситуации.

Неожиданным был и финал «Кавказского пленника»:

Уже плывет и пенит волны,
Уже противных скал достиг,
Уже хватается за них...
Вдруг волны глухо зашумели,
И слышен отдаленный стон...
На дикий брег выходит он,
Глядит назад... брега яснили
И опененные белели...

Возникал вопрос, что случилось же там, где только что был пленник? Один из главных сюжетных моментов поэмы оказался неразрешенным, вынесенным за пределы повествования. За туманность финала Пушкина упрекал П.А. Вяземский, но поэт сознательно завершает произведение таким образом. Как он заметит, *«не надобно все высказывать — это есть тайна занимательности»*. Но, думается, не только занимательности добивался Пушкин. Он разрушает принцип

«замкнутости действия», который господствовал в литературе его времени. Замыкая все сюжетные узлы произведения, писатель как бы останавливал поток жизни, произведение завершало то, что не было завершено самой жизнью. Жестко замкнутое действие также позволяло писателю выразить свое отношение к жизни. В «Кавказском пленнике» герой уходил в неизвестность, в трагическую даль, уходил потрясенным — и этот финал был прообразом финала «Евгения Онегина», где будет не завершена не только судьба главного героя, который окажется на пороге новых душевных бурь, на пороге рождения нового душевного состояния, но и героини. Несмотря на это, финал «Евгения Онегина» все же оставляет чувство гармонии. В конце романа поставлено многоточие, но не потому что Пушкин собирался продолжать роман — нет, роман для него был исчерпан, но он был как бы распахнут в действительность, в жизнь. Подобный «открытый» финал будет характерен для русского романа XIX в.

Сам Пушкин определял жанр «Евгения Онегина» как «свободный» роман. Произведение было свободно от стереотипов, штампов. Пушкин постоянно полемизирует с литературной традицией, что проявляется, в частности, в том, что он воскрешает в сознании читателя приемы поэтики традиционного романа.

Произведение Пушкина было действительно необычным. Прежде всего, это был роман в стихах. Пушкин изобретает особый тип строфы, которая получила название «онегинской». Это четырнадцать строк — три четверостишия и заключительное двустишие (кода). Схема строфы — *ababccddeffegg*. Форма подобной строфы была найдена поэтом в стихотворении «Таврида» (1822), первая строфа которого вошла в текст «Евгения Онегина» (глава I, строфа XXX).

Каждая строфа — смысловое единство. Она включает в себе определенный «сюжет», заверченный и цельный. Исследователи, как правило, выделяют два типа строф, обусловленных лиро-эпической природой романа: строфы, в которых представлено эпическое начало, и строфы, развивающие отвлеченную мысль. В первом случае структура «онегинской строфы» такова: первое четверостишие — экспозиция и завязка действия, второе — развитие действия (вносятся разного рода добавления, уточнения), третье — кульминация, раскрытие самого смысла взятой темы, двустишие — иронический финал.

Второй тип «онегинской строфы», как правило, строится по типу логического доказательства. Органическую связь тезиса и антитезиса определяет романтическая ирония. Первые два четверостишия — это тезис логического построения, завязка и развитие мысли. Затем следует антитезис, и последнее двустишие — синтез.

Ирония, пронизывающая романное повествование, разбивает мировоззренческие опоры в читательском сознании. Но это ирония не разрушительная, так как она уравнивается другим полюсом — исповедальным началом. В его основе — личный жизненный опыт автора, его разочарования и утраты. Одновременно исповедь учитывает присутствие читателя, поэтому многие размышления автора рассчитаны на его творческое соучастие. По сути, автор подводит к выводу, что психологию личности, жизнь невозможно измерить стереотипами. Эта мысль находит свое продолжение и в принципах сюжетной организации романа. Сюжетное полотно романа сложно и многослойно. Прежде всего, выделяют магистральный сюжет — *«роман героев»*. Но не менее важны не столь явные и заметные читателю сюжеты: «возможный» сюжет, лирический сюжет, сюжет автора, а также «чужие» сюжеты.

«Возможный» сюжет отражает сложность, многовариантность развития жизненной ситуации. Герои в «Евгении Онегине» продвигаются среди многих возможностей, которые намечаются вокруг осуществляемого сюжета.

Наиболее яркой является характеристика возможной судьбы Ленского: высокий удел поэта и заурядная жизнь провинциального помещика — оба эти пути равно возможны, между тем ни один из них не осуществится: Ленский погибает на дуэли. В этом случае все варианты обозначены очень определенно. Чаще же потенциальные пути развития ситуации включаются опосредованно. Так, поступок Татьяны — ее обращение с письмом к Онегину — находит неожиданный отклик в душе героя:

Но, получив посланье Тани,
Онегин живо тронут был:
Язык девических мечтаний
В нем думы роем возмутил;
И вспомнил он Татьяны милой
И бледный цвет и вид унылой;
И в сладостный, безгрешный сон
Душою погрузился он.

Как видим, первый внутренний порыв Онегина — мысль о возможности счастья, жизни «семейным кругом». Но как только чувства охладили разум, тут же реализовался другой вариант ситуации, который даже не намечался в момент онегинских мечтаний. Еще на два «возможных» поворота событий указывает Онегин: он говорит Татьяне о возможности другого чувства («Полюбите вы снова») и предостерегает ее

от подобной доверчивости: *«Не всякий вас, как я, поймет; //К беде неопытность ведет»*.

Как мы говорили выше, «Евгений Онегин» — роман лиро-эпический, он сколько объективный, столько же исповедальный, поэтому в нем обозначается *лирический сюжет*. Пушкин вырабатывает особые формы раскрытия образа автора: раздумья, признания, воспоминания, душевные излияния, суждения об окружающем мире и действующих лицах романа (все это принято называть лирическими отступлениями), в то время как центральные персонажи раскрываются через поступки, действия, диалоги, монологи. Несмотря на то что Пушкин наделяет образ автора фактами своей биографии, он не тождествен Пушкину. Образ автора — воплощение определенного миропонимания, отношения к жизни, он имеет значение этической нормы, духовно-нравственного идеала.

Особо выделяют *«сюжет автора»*. В ходе повествования неоднократно возникают моменты, связанные с процессом творчества, обозначается «механизм» возникновения «романа в стихах». Все они призваны подчеркнуть экспериментальность романа, новые принципы построения сюжета (свидетельство чему, например, — сюжетно-композиционная инверсия в романе, когда вступление помещается в финал седьмой главы, новый тип завязки и финала). Сам Пушкин называет свой роман «собранием пестрых глав», «рассказом несвязным» — и в этом заключено указание на непринужденность повествования, на включение в «историю любви» других сюжетных линий. Размышляет автор и по вопросам литературного языка и т.д. Новаторство обусловлено стремлением Пушкина создать *«свободный» роман*, максимально адекватный самой жизни.

«Сюжет автора» обусловлен двойственной природой *образа автора*, который, с одной стороны, вводится в произведение как персонаж (и в этом смысле он такой же герой, как Онегин, Татьяна, Ленский), но одновременно с этим он творец, создатель художественной реальности. Пушкин включает в текст романа свои сомнения, художественные поиски, полемические выпады против литературных стереотипов и канонов, свое видение того, каким должен быть роман о современном человеке, отсюда обширный литературный фон в произведении, отсылки к конкретным литературным произведениям, творческим индивидуальностям.

Все это рождает еще один неявный сюжетный пласт — так называемые *«чужие сюжеты»*. По сути, это литературный фон «романа в стихах». Пушкин использует сюжеты, способы повествования, сюжетные ходы и ситуации, персонажи, заимствованные из произведений других авторов, русских и иностранных. Так, Онегин напрямую соотносится с байроновским Чайльд-Гарольдом, но есть и другая аналогия (она

обозначается в 8-й главе) — с Адольфом Бенжамена Констана. Образ Онегина соотносится и с образом «сатанического» героя Мельмота-скитальца. Своих литературных двойников имеет каждый центральный персонаж «Евгения Онегина».

В романе «Евгений Онегин» Пушкин использует новые принципы создания характера. Внутренний мир его героев — результат очень сложного влияния эпохи, воспитания, среды, культуры, природных свойств и т.д.

Роман не отличается обилием происшествий, поэтому те редкие события, которые отражены в нем, оказываются узловыми, поворотными. Пушкинский герой всегда свободен в выборе поступка, не случайно автором каждый раз намечаются возможные варианты поведения, но герой поступает «по-своему», не оправдывает ожиданий автора и читателя. Поступок героя обусловлен его индивидуальностью, но в свою очередь через поступок проявляется его индивидуальность. Известно, что первоначально в сюжете романа Татьяне отводилась второстепенная роль. Она писала письмо Онегину — этим ее пребывание в романе исчерпывалось. Но поступок потянул за собой новые сюжетные повороты, обозначил ее внутренний мир, а потому сам образ потребовал дальнейшей разработки. Не случайны признания Пушкина о том, что его Татьяна «выкинула штуку — взяла да и вышла замуж». Не случайны его отказы от прогнозирования дальнейшей судьбы героини (в связи с этим часто приводят эпизод, когда одна из светских дам, обеспокоенная судьбой Татьяны, просила Пушкина пристроить ее повыгоднее). Герой, оказываясь на жизненном перепутье, начинает вести себя непредсказуемо для автора, сам «творит» свою судьбу.

Через поступок выявляется связь героя с миром, им отвергаемым. Так дуэль показывает, что Онегин, противопоставивший себя помещному дворянству, зависим от мнений, оценок этого мира. В нем проявляет себя светский человек, привыкший в своих действиях руководствоваться не душевным порывом, не внутренними убеждениями, а «кодексом чести», принятым в обществе. По сути, поступок Онегина открывает то, что раньше во сне открылось Татьяне. Онегин — не просто часть общества, он *ярчайший* его представитель. Он «свой» среди петушковых, пустяковых, харликовых, хотя и не сознает этого, уж слишком безыскусен, примитивен, интеллектуально беден мир уездного дворянства.

Для «Евгения Онегина» характерна прерывистость сюжетно-психологического рисунка. Пушкин оставляет за пределами романа очень важные с точки зрения становления характера моменты. Все переломные моменты в судьбах Онегина и Татьяны остаются непроясненными. Что происходило с Татьяной, после того как на нее обратил внимание

«какой-то важный генерал», как она превратилась из провинциальной девочки, которая не умела «властвовать собой», в законодательницу светских гостиных? Что происходило с Онегиным во время его странствий по стране (существует глава «Путешествие Онегина», но Пушкин не включил его в основной корпус романа и оставил в Примечаниях в виде отдельных фрагментов)? Пушкин «возвращает» героев к читателю в очередной кризисный момент их судьбы. И выявляется следующее обстоятельство — новая встреча Онегина с Татьяной происходит в принципиально иных обстоятельствах и ведут они себя совершенно иначе, но их внутренний мир остался прежним.

Выражению концепции «неизменной изменчивости» способствует и композиция «Евгения Онегина». Ее особенностями являются *симметричность* (в романе использован принцип обратной симметрии, который еще называют принципом зеркальности, порубежное положение в этом смысле занимает «сон Татьяны»), *внезапный обрыв сюжетной истории* (она прекращается в самый драматический момент), разного рода *сюжетно-композиционные инверсии* (в начале романа за монологом героя следует рассказ о его жизни в Петербурге, тем самым основной сюжет обрывается) и обусловленная ими *ретардация* (замедление) действия, *контрастность* (подчеркнутая противоположность) героев, сюжетных линий (антитеза в романе становится одним из основных художественных приемов).

Роман оказал огромное влияние на формирование русского реалистического романа. Многие открытия, сделанные Пушкиным, были восприняты И.С. Тургеневым, И.А. Гончаровым, Л.Н. Толстым, Ф.М. Достоевским и т.д. Прежде всего, получил дальнейшее осмысление тип главного героя как выразителя настроений эпохи, как «героя» своего поколения. Личность становилась центром романного повествования, но одновременно с этим обозначались и среда, и мир, в которых человек был принужден жить. Кроме того, роман был распахнут в историю, поэтому в нем упоминались исторические реалии, были слышны отголоски политических настроений, споров. Герой оказывался погруженным в самую гущу жизни, даже если стремился убежать от нее. В характере, судьбе главного героя, как правило, отражались противоречия эпохи, поэтому его внутренняя жизнь — это метания, поиск пути, высшей цели жизни (сознание героя можно обозначить как «кризисное»). Рядом с ним всегда оказывался женский персонаж, цельный, сильный, духовно богатый. Герой проходил через «испытание любовью», но, как правило, не выдерживал его.

Восприняты были и такие особенности пушкинского романа, как отсутствие развернутой экспозиции — внезапное включение в поток

жизни, а также «открытый» финал. Принцип антитезы, доминирующий в «Евгении Онегине», сказался и в системе образов, и в сюжетной организации произведений позднейших мастеров, и в противопоставлении столицы и провинции и т.д.

Пушкинский роман вошел в русский реалистический роман и через скрытое и явное цитирование.

Можно утверждать, что роман «Евгений Онегин» для последующей русской литературы стал своего рода «каноном», но не застывшим, а вечно варьируемым.

Проза

30-е годы в творчестве Пушкина прошли под знаком прозы. Это не случайно. Конец 20-х—начало 30-х годов в художественной практике поэта были ознаменованы тяготением к изображению обыкновенного человека, «жизни действительной». В лирике Пушкина появляется целый ряд произведений, в которые входит проза жизни. В это же время появляются поэмы «Граф Нулин», «Домик в Коломне», в которых человек показан в условиях обычного, заурядного быта, ничем не примечательного с событийной точки зрения жизненного потока. Но, изображая локально-бытовое, Пушкин поднимается до философского осмысления жизненных процессов, что обусловило его тяготение к традиционным знаковым образам: дороги (как жизненного пути), путешественника, проезжающего пустыни (как жизненного пространства), метели, наводнения (как воплощения стихийного начала).

Первая серьезная попытка создать прозаическое произведение относится к 1827 г., когда были написаны первые шесть глав исторического романа «**Арап Петра Великого**». Обращение к этой эпохе было мотивировано интересом Пушкина к истории своего рода. Так уже в первом прозаическом опыте намечается важнейший пушкинский принцип: история изображается «домашним образом». Вся последующая проза Пушкина будет создаваться с опорой на семейное предание, анекдот. Например, каждая из «Повестей Белкина» вырастает из услышанных от разных рассказчиков историй, которые, по их словам, произошли в действительности. События, и это особо подчеркивается Иваном Петровичем Белкиным, не выдуманы, сам же Белкин лишен дара выдумывать. «Капитанская дочка» представляет собой семейное предание, духовный завет Петра Андреевича Гринева своим потомкам. «Пиковая дама» сочетает в себе семейное предание (рассказ Томского о секрете графини угадывать карты) и анекдот (история Германна).

Главным героем в романе «Арап Петра Великого» стал человек с интеллектуально развитым сознанием. Ибрагим получил прекрасное европейское образование, одновременно с этим герой был наделен тонко чувствующей душой. Для рассказа о подобном герое и эпохе крутых перемен в русской жизни Пушкин выбрал объективно-авторский тип повествования. Как замечают на этот счет исследователи, подобный способ повествования был абсолютной новацией не только в русской, но и мировой литературе.

Следующая попытка создать прозаическое произведение связана с формой эпистолярного романа. Осенью 1829 г. Пушкин приступил к работе над «Романом в письмах». Но и в этом случае Пушкин оставляет замысел в тот момент, когда происходит завязка событий.

Незавершенные замыслы Пушкина сыграли важную роль в формировании его прозаического стиля. Впервые в истории русской прозы перед писателем стояла задача взглянуть на повседневную действительность непредубежденным взглядом участника и наблюдателя этой жизни, всмотреться в сложность живых человеческих судеб и разгадать их связь с современным состоянием общества. Героями незаконченных прозаических произведений стали люди, в материальном существовании и духовно неразрывно связанные со своей средой и своим временем.

Во время болдинского заточения Пушкин пишет цикл **«Повести Белкина»**, непонятый и по достоинству не оцененный современниками, но сыгравший решающую роль в развитии русской прозы.

В «Повестях Белкина» изображался патриархальный, замкнутый мир деревни. И хотя в «Гробовщике» действие происходит в Москве, но она изображена как провинциальный мир, здесь то же вязкое течение времени, здесь то же отсутствие движения, значительных событий. Герои повестей — люди обыкновенные, чаще всего заурядные, погруженные в быт, «укорененные» в сословных отношениях. Здесь нет злых и недобрых людей, нет откровенного зла и героев, его воплощающих.

В пушкинских повестях изображается живая «русская проза» бытия. Жизнь течет медленно, здесь не происходит невероятных происшествий, а событием зачастую становится его «ожидание»: Сильвио живет в ожидании того момента, когда он сможет осуществить свою месть, Андриан Прохоров — смерти купчихи Трюхиной, Лиза Муромская и Марья Гавриловна — любви. Но в медленное течение жизни вдруг вторгается случай, который меняет привычный уклад.

Пушкин сюжетное полотно опирает на два-три критических положения, и среди этих малых событий обязательно оказывается ситуация, которую можно назвать судьбоносной. Это имеет особый смысл в ху-

дожественном мире поэта. По сути, в каждой из повестей воспроизводится ситуация, когда человек проходит испытание: он или доверяет себя providению, воспринимая знак, поданный ему судьбой, или, пренебрегая им, отдается односторонней страсти и тем самым разрывает связи с «живой жизнью». Новые грани личности, новые возможности мира раскрываются через то, как человек строит свою жизнь после поворотной ситуации. Таким образом, Пушкин воспринимает человеческую жизнь с точки зрения ее поворотных событий, и именно случай становится орудием судьбы, providения. Там, где герои, отказавшись от самочинной воли, доверяют свою судьбу providению, случай направляет человека в сторону добра. И в этом смысле судьба оказывается мудрее человека. Когда человек вступает не на свой путь, она настойчиво направляет его к истине, и задача личности — услышать и воспринять этот знак судьбы. Отчетливо мудрость стихии (причем в символической форме) проступает в повести «Метель».

Всякий раз случай является расхождением с жизненным стереотипом. Пушкин всегда намечает трафаретный путь развития ситуации в тексте повестей. В «Метели» в тот момент, когда Марья Гавриловна решается на побег из дома, в письме ее избранника Владимира воспроизводится шаблонный вариант развязки, явно заимствованный из литературы. И это не случайно: ведь любовная страсть Марьи Гавриловны к Владимиру навеяна ее литературными пристрастиями и, следовательно, реализуется по литературному трафарету: «Владимир Николаевич в каждом письме умолял ее предаться ему, венчаться тайно, скрываться несколько времени, броситься потом к ногам родителей, которые, конечно, будут тронуты наконец героическим постоянством и несчастьем любовников и скажут им непременно: Дети! придите в наши объятия». Но литературный вариант развития событий не осуществляется. Более того, на самом письме лежат иронические ответы авторского сознания. В результате жизнь (еще раз укажем, что именно на достоверность претендуют все повести, входящие в цикл) оказывается сложнее, непредсказуемее, многовариантнее, чем бытовой или литературный стереотип.

В «Станционном смотрителе» житейский стереотип воспроизводится в картинках, излагающих притчу о «блудном сыне». Четыре картинки отражаются в четырех сценах из жизни, которые представит титулярный советник — рассказчик данной истории. Но притча о «блудном сыне» будет переосмыслена. На картинках жизненные испытания меняют юношу: вот он «поспешно принимает ...благословение <отца> и мешок с деньгами», затем «сидит за столом, окруженный ложными друзьями и бесстыдными женщинами» — и уже «в рубище и в треуголь-

ной шляпе, пасет свиней и разделяет и ними трапезу». Однако окончание в притче все же счастливое — молодой человек возвращается домой, где его с радостью принимают. В «Станционном смотрителе» акцент перенесен с «заблудшей дочери» на отца. Оказывается, жизненные испытания изменяют не только того, кто вступает в жизнь, но и того, кто ее прошел, близок к закату. На картинках обращает внимание одна деталь — неизменность отца: в финале, как и в начале притчи, изображен «добрый старик в том же колпаке и шлафроке». Но история Самсона Вырина опровергает эту неизменность. Самсон Вырин не просто меняется внешне: из «свежего и бодрого» человека лет пятидесяти превращается в «хилого старика». Он утрачивает внутреннюю опору, надежду на счастливую (и вполне трафаретную) старость. Самсон Вырин не допускает возможности благотворного, а не трагического разрешения ситуации, в которой оказалась его Дуня: «Не ее первую, не ее последнюю сманил проезжий повеса, а там подержал да и бросил. Много их в Петербурге, молоденьких дур, сегодня в атласе да бархате, а завтра, поглядишь, метут улицу вместе с голью кабацкою. Как подумаешь порою, что и Дуня, может быть, тут же пропадает, так поневоле согрешишь да пожелаешь ее могилы...»

Но есть и другой аспект в том неосуществившемся петербургском свидании отца с дочерью. Пока Самсон Вырин не знал судьбы Дуни, его тревожила неизвестность. «Убила» же его только реальность. Он увидел не то, что предполагал, — его поразила сцена счастья дочери, в котором нет места для отцовской любви. Именно в этот момент происходит крушение его представлений о случайном и необходимом. Самсону Вырину недоступен дар принять случай как нечто провидческое и очистительное, именно это и становится причиной саморазрушения героя.

Проза Пушкина — проза малых форм. Сам поэт считает, что простота, «точность [и] краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат» (заметка «О прозе»).

Краткость — следствие того, что Пушкин делает акцент на динамических аспектах изображения. Надо отметить, что поэт, как правило, не дает развернутых портретных и ландшафтных описаний. Портрет представляет собой собрание анкетных данных. Вспомним, например, портретное описание Маши Мироновой («Капитанская дочка»): «Тут вошла девушка лет осьмнадцати, круглолицая, румяная, с светло-русыми волосами, гладко зачесанными за уши, которые у ней так и горели» — и это одно из самых развернутых портретных описаний Пушкина. В нем зафиксировано узнаваемое, традиционное в облике героини, а не индивидуальное.

В ландшафтных описаниях доминирующим признаком становится езда, поэтому пейзаж связан с косвенным изображением действия.

Краткость достигается и целым рядом композиционных приемов. Одним из главных организующих принципов повествования в «Повестях Белкина» является «принцип обязательной кратности сцен, ситуаций, деталей, характеров и т.п.». Отражение «не буквально, а <...> как бы тройственню. Наиболее характерные случаи: отражение ситуации притчи в судьбах героев повестей, особенно в «Станционном смотрителе», повторение ситуации дуэли в «Выстреле», раздвоение и удвоение ситуации в «Барышне-крестьянке» и т.п. Удваиваться, а чаще утраиваться ситуации в «Повестях Белкина» могут и за счет внетекстовых ассоциаций. Так, уже отмечались случаи «переключек» с «Евгением Онегиным»; близость финала «Барышни-крестьянки» финалу романа в стихах, таким же образом подается увлечение героини французскими романами, поведение Белкина в деревне и т.д.

Аналогичную функцию выполняют и эпиграфы, включение которых в текст создает эффект утраивания. Эпиграф — некая литературная данность. Вычленив ее, издатель как бы сталкивает суть цитаты-эпиграфа с происходящим в «действительности» — в результате срывает механизм опровержения общезвестного живым процессом познания, столкновение динамики и статики, постоянства и блуждания, в конечном итоге восходящий к столкновению начал Моцарта и Сальери, столь важном для Пушкина.

Еще одна важная особенность пушкинской прозы, и «белкинского» цикла в частности, — ее литературность, пародийность. «Повести Белкина» насыщены скрытыми и явными цитатами, аллюзиями. Смысл литературных отсылок — в полемике с литературной традицией. Пушкин настойчиво подчеркивает дистанцию между предшествующей литературой и миром собственных повестей.

В «Капитанской дочке» внутренняя полемика с литературной традицией также пронизывает все произведение. Вспомним описание Белогорской крепости, которое вводится на фоне представлений Гринева о том, что должно было предстать перед его взглядом: «Я глядел во все стороны, ожидая увидеть грозные бастионы, башни и вал; но ничего не видал, кроме деревушки, окруженной бревенчатым забором. С одной стороны стояли три или четыре скирда сена, полузанесенные снегом; с другой — скривившаяся мельница, с лубочными крыльями, лениво опущенными». Антитеза героев «Гринев — Швабрин» приобретает в романе кроме идейного еще и литературный план как противостояние двух типов художественного мышления: Тредьяковского и Сумарокова, которое было существенным для литературной ситуации

XVIII в. Как записывает Гринев, «опыты мои, для тогдашнего времени, были изрядны, и Александр Петрович Сумароков, несколько лет после, очень их похвалял». Но именно эти «литературные опыты» становятся объектом нещадного критического разбора Швабрина, ученика Тредьяковского. Стихи Гринева, вызвавшие насмешку Швабрина, затрагивают личные, интимные чувства человека, это образчик любовной лирики, по словам Швабрина, «любовные куплеты». Нападки Швабрина тем неожиданнее, что они разрушают установившийся между героями стиль общения: «...Швабрин, обыкновенно снисходительный, решительно объявил, что песня моя нехороша». Дело не только в том, что легко угадывался адресат стихов — Маша Миронова, к которой оба героя испытывают одинаковое чувство. Этот спор еще и литературный, здесь сталкиваются две художественные позиции, непримиримые, конфликтные.

В «Пиковой даме» также легко прочитывается литературный план. Иногда он принимает открытые, демонстративные формы, как, например, в диалоге старухи с Томским:

«— Паул! — закричала графиня из-за ширмов, — пришли мне какой-нибудь новый роман, только, пожалуйста, не из нынешних.

— Как это, grand roman?

— То есть такой роман, где бы герой не давил ни отца, ни матери и где бы не было утопленных тел. Я ужасно боюсь утопленников!

— Таких романов нынче нет. Не хотите ли разве русских?

— А разве есть русские романы?.. Пришли, батюшка, пожалуйста, пришли!»

Пушкин в «Пиковой даме» (это единственное прозаическое произведение поэта получило признание современников и имело шумный успех) пародирует тип «таинственной повести», все фантастические происшествия в его произведении имеют реалистическую мотивировку, а отсылки к Данте, Гёте, библейские реминисценции выявляют философский уровень постижения жизни, в результате чего анекдот приобретает форму притчи.

Пушкинская простота — вид обогащенной простоты, ведущей нас к постижению сложности жизни. В.В. Виноградов сравнил прозу Пушкина с русскими летописями, в которых, словно опорные столбы сооружения, видны только главные события, создающие тем не менее впечатление обилия скрытых подробностей. А Ю.Н. Тынянов обнаружил сходство прозы Пушкина с заметками, которые он набрасывал, составляя планы поэм. Пушкин задает высокий темп повествованию, при этом еще ритмически организует прозу. Повествование убыстряет ход, когда в силу вступает случай.

Н.В. Гоголю принадлежит очень точное наблюдение над пушкинским словом: *в каждом слове бездна пространства*. С.Г. Бочаров, анализируя фразу: «Ямщик, который вез его, сказывал, что во всю дорогу Дуня плакала, хотя, казалось, ехала по своей охоте» («Станционный смотритель»), — дает такой комментарий: «В этой фразе заключено противоречивое впечатление. <...> Оно недаром сохранено из рассказов участников (ямщика, старика-отца) противоречивым нерасшифрованным впечатлением». В ней, с точки зрения исследователя, заключено «высокое философское и трагическое недоумение». Так простая реплика, кроме того, что она является информативным сообщением, вбирает в себя разные голоса, в речи рассказчика начинает «звучать» чужая речь, в результате возникает многослойная система отражений, а само событие несет на себе психологический ореол рассказчика.

В.В. Виноградов показал, что в прозе Пушкина впервые сформировался принцип «верного изображения лиц, исторических характеров и событий», в результате чего действительность рисовалась «в свете ее культурного стиля, в свете ее собственных норм, вкусов и оценок».

Слово «проза» у Пушкина сопровождалось эпитетами «смиренная», «презренная», «хладнокровная», но неизменно ассоциировалось с «истиной жизни».

Поэмы

Первые замыслы поэм возникли у Пушкина еще в Лицее: 1813 г. датируется «Монах», в 1814 г. в лицейскую антологию был включен отрывок из поэмы «Бова». В Лицее Пушкин начал работу над «**Русланом и Людмилой**», и этот процесс занял три года. Поэма увидела свет в 1820 г., и основная полемика развернулась вокруг нее, когда поэт уже был сослан в Кишинев.

Шумные споры по поводу первой опубликованной поэмы Пушкина не случайны. В ней слишком многое было неожиданным, не соответствующим устоявшейся традиции. Сюжет «Руслана и Людмилы» представляет собой соединение сказки и исторического повествования. С одной стороны, в поэме действуют злые и добрые силы, герои оказываются в волшебном царстве, их действия направляют персонажи, наделенные даром колдовства (Руслана напутствует финн, Фарлафа направляет Нанна), в борьбе со злом им помогают волшебные предметы (меч, который Руслан находит под головой брата Черномора, шапка-невидимка). Как и положено в сказке, все злоключения героев завершаются счастливым концом. С другой стороны, в поэме воссоздается дух древнерусской старины. Действие происходит в древнем Киеве, в поэме есть достоверное

описание поля битвы, на котором Руслан ищет себе снаряжение. В произведении говорится и о такой реальности жизни человека той эпохи, как противостояние Руси со степняками: в финале поэмы речь идет об осаде Киева печенегами. Некоторые сюжетные повороты поэмы были навеяны современной Пушкину литературой, в частности «старинной повестью» Жуковского «Двенадцать спящих дев».

В «Руслане и Людмиле» сказывалась традиция шуточных, иронических поэм-сказок, типичных для литературы той поры. Особой популярностью пользовались «Душенька» Богдановича, «Елисей» В.И. Майкова. Однако в «Руслане и Людмиле» не типичным был стиль повествования. В нем постоянно сталкивалось сказочное, фантастическое и обыденное, бытовое. Волшебные герои приобретали заурядный, бытовой облик (злой, коварный Черномор, потеряв бороду, превращался в немощного старика, прекрасная Нанна — в отвратительную старуху-колдунью). Удивляли и душевные движения героев: они не оправдывали ожиданий читателя, нарушали сложившийся трафарет. Так, например, Людмила в отчаянии *«На воды шумные взглянула, // Ударила, рыдая, в грудь, // В волнах решилась утонуть // — Однако в воды не прыгнула // И дале продолжала путь...»*. Или вот как изображается момент внутреннего противостояния Людмилы злодею: *«... Мне не страшна злодея власть: // Людмила умереть умеет! // Не нужно мне твоих шатров, // Ни скучных песен, ни пиров, // — Не стану есть, не буду слушать, // Умру среди твоих садов!» // Подумала — и стала кушать...»*. Подобные иронические повороты пронизывали всю ткань поэмы, и это было новым, неожиданным для читателя. Ирония звучала и при обращении к читателю, в диалог с которым вступал повествователь: *«Я каждый день, восстав от сна, // Благодарю сердечно бога // За то, что в наши времена // Волшебников не так уж много. // К тому ж — и честь и слава им! — // Женитьбы наши безопасны... // Их замыслы не так ужасны // Мужьям, девицам молодым...»*.

В поэме сопрягались разнородные стилистические тенденции. Пушкин совмещал и элегические, и балладные, и идиллические и т.д. жанрово-стилистические начала, и смена звучаний была обусловлена сюжетными поворотами. Так, например, идиллические мотивы возникали в эпизоде встречи Руслана с рыбаком (Ратмиром), анакреонтические — Ратмир в замке дев, балладные — Руслан у финна и др.

На юге Пушкин пришел к новому для себя жанру романтической поэмы. «Кавказский пленник» (1820), «Братья-разбойники» (1821 — 1822), «Вадим», «Бахчисарайский фонтан» (1822 — 1823) написаны во время южной ссылки. «Цыганы» (1824) начаты в Одессе, но законче-

ны уже в Михайловском. Две поэмы («Братья-разбойники» и «Вадим») дошли до нас в отрывках.

Сюжет южных поэм строился на внезапных роковых, катастрофических событиях. В «Кавказском пленнике» — это плен, побег, мечта о спасении. В «Бахчисарайском фонтане», наряду с этими мотивами, появляется мысль о неодолимости человеческих страстей, которую наиболее ярко поэт воплотил в «Цыганах». В «Цыганах» же была найдена формулировка, отражающая основной конфликт всех романтических поэм поэта: «И всюду страсти роковые, // и от судеб защиты нет».

В романтической поэме Пушкин впервые создал тип разочарованного, пресыщенного жизнью героя-современника. По сути, это был типичный представитель эпохи 1810-х годов, наделенный характерной «болезнью» поколения: «равнодушием к жизни», «преждевременной старостью души». Однако наряду с этим обращала на себя внимание автопсихологичность образов: пленника Алеко Пушкин наделил автобиографическими чертами, а имя героя последней поэмы даже сделал созвучным своему (об автобиографичности героев романтических поэм писали Е.А. Маймин, Ю.В. Манн и др.).

Характеры, к которым обратился Пушкин, приобретали психологическую сложность, так как в них сочетались противоположные, взаимоисключающие черты. Так, характер пленника строился на сопряжении таких начал, как «свобода» и «рабство». Алеко, стремясь к свободе, не мог органично слиться, а следовательно, и принять законы жизни свободных людей — цыган; признавая свободу для себя, он, по сути, лишал другого права на свободу.

В южных поэмах поэт изображал мир экзотический: местом действия стали горный аул, гарем крымского хана, цыганский табор. Герой оказывался в непривычной для него среде «естественных людей», встречался с миром чужой культуры, отличной от современной цивилизации. И этот новый для него мир выявлял неспособность героя найти утраченную гармонию, обреченность его поисков внутренней цельности. Не случайно уже в первой поэме свобода оборачивалась пленом.

В финале поэм выявлялся абсолютный разрыв героя с миром, но вместе с тем разрушался и естественный мир. После вторжения чужого былой гармонии и полноты в нем уже не возникало, не случайно в каждой поэме значимым сюжетным элементом была смерть естественного человека.

Если проследить эволюцию героя в южных поэмах Пушкина, то становится очевидным, что в «Цыганах» уже нет апологии романтического героя, Пушкин пришел к отрицанию романтической исключительности.

В романтических поэмах Пушкина существенную роль играло описание, именно этим элементом поэт особенно дорожил. Однако от поэмы к поэме его структура менялась. Если в «Кавказском пленнике» Пушкин использовал развернутые описания, которые предваряли повествование, погружали читателя в кавказский быт, то в «Бахчисарайском фонтане» они приобретали динамизм.

Следующим этапом в становлении жанра поэмы в творчестве Пушкина стал «Граф Нулин». Отрывок из него был опубликован в «Московском вестнике» 1827 г., полностью произведение было напечатано в «Северных цветах» на 1828 г.

В основе поэмы лежит веселый, водевильный замысел, однако, по признанию Пушкина, мысль написать эту поэму пришла после чтения Шекспира. Сам поэт указывает на почти мистическое обстоятельство, связанное с историей создания поэмы: она была написана «в два утра» 13 и 14 декабря 1825 г. (накануне восстания на Сенатской площади). Пушкин говорит в связи с этим о «странных сближеньях».

Сюжет поэмы вырастает из пустяка и укладывается в три глагола: граф Нулин приехал, погостил, уехал. Ничего не произошло. Ничего не случилось. Событие не состоялось. И это отсутствие происшествий, интриги усиливалось еще и тем, что объектом изображения стали обыкновенные предметы, проза жизни. В поэме царила обыденность, передавался неторопливый размеренный ритм деревенского бытия. При этом в описании возникала внутренняя динамика, так как оно строилось на совмещении разных точек зрения. Так, например, будни деревенского двора даны сквозь призму восприятия героини:

Наталья Павловна сначала
Его [сентиментальный роман] внимательно читала,
Но скоро как-то развлеклась
Перед окном возникшей дракой
Козла с дворовой собакой
И ею тихо занялась.
Кругом мальчишки хохотали,
Меж тем печалью, под окном,
Индейки с криком выступали
Вослед за мокрым петухом;
Три утки полоскались в луже;
Шла баба через грязный двор
Белье повесить на забор;
Погода становилась хуже...

В нем нет статики, так как описание фиксирует движение взгляда Настасьи Павловны: это те внешние впечатления, которые привлекли

ее внимание или случайно попали в поле ее зрения. Эти картины хозяйка видит каждый день, а потому и улавливает нюансы, «событием», которое отмечает ее сознание, становится изменение погоды, движение человека в ограниченном (замкнутом) пространстве двора. В этом фрагменте «звучат» ее интонации, так же как, например, в первых строках поэмы отчетливо проступает внутреннее состояние нетерпения, радостного ожидания, которое испытывает охотник, отправляющийся в отъездное поле.

У каждого из героев поэмы возникала характерная только для него речевая манера: так речь Нулина, возвращающегося из Парижа, насыщена французскими фразами и светскими этикетными словечками, речь Настасьи Павловны вполне соответствует ее типу личности и ситуации.

В поэме «Граф Нулин» происходило преодоление романтических канонов. И дело не только в том, что объектом изображения стал деревенский мир. Сам герой, которого Полевой назвал первым русским нигилистом (то, что он нуль, ничто, заявлено фамилией героя), — это травестированный образ русского скитальца, а философия судьбы, случая, представленная в поэме, принципиально отлична от ее романтической трактовки.

В 1829 г. отдельным изданием вышла поэма «Полтава», работа над которой была начата в 1828 г. В ней Пушкин обращается к истории — к эпохе Петра I. Основу сюжета составили русско-шведское противостояние (одна из значимых сюжетных антитез поэмы — Петр I — Карл XII), а также украинская история — конфликт Мазепы и Кочубея. Россия и Украина показаны в переломный момент своей национальной истории, однако прежде чем история захватит повествование, Пушкин погружает читателя в мир семьи. В первой «песни» как раз и рассказывается семейная история: любовь Марии к Мазепе, донос Кочубея Петру о коварных замыслах Мазепы, и причина этого доноса — не столько поступок гражданина, сколько поступок обманутого и оскорбленного друга и отца. В центре второй «песни» — ситуация нравственного выбора, в которой оказывается Мария, еще не ведающая истинной подоплеки вопроса Мазепы: «Скажи: отец или супруг тебе дороже?», — пытки Кочубея, встреча матери с дочерью. Это, пожалуй, самая драматичная часть поэмы. В ней герой показан в момент принятия решения, акцент сделан на действии, а потому Пушкин включает в нее драматизированные фрагменты. Третья «песнь» — это совершенно иной, исторический, ракурс. Это уже не мир семьи и не противоречия человеческой личности. В ней изображается Полтавская битва, говорится о победе русского оружия. Ее герои — Петр и молодая Россия и Карл.

Как видим, поэма начинается как семейная драма, однако «домашней» историей Пушкин не ограничивается: он впервые в своем творчестве сопрягает семейную историю с историей всемирной, впервые об исторических событиях начинает рассказывать «частным образом», в результате сюжет поэмы начинает разворачиваться как народная трагедия.

В 1833 г. в Болдине Пушкин пишет **«Медного всадника»**. Авторское определение жанра — «петербургская повесть».

В произведении обозначены два плана: деяния Петра и судьба Евгения. И это позволяет Пушкину показать сложную связь истории и современности.

В стилистике «Медного всадника» обозначены два основных начала: торжественной оды и смиренной элегии.

Открывается поэма вступлением, в котором звучат интонации оды. Им намечается историческая перспектива, так как в центре повествования — столетняя история города, воплощающего собой гений Петра, сумевшего осуществить дерзновенный замысел: *«Здесь будет город заложен // Назло надменному соседу»*. Город, возведенный «на берегу пустынных волн», «из тьмы лесов, из топи блат», символизирует новую Россию, те преобразования, которые изменили Россию. Но в основной части поэмы Пушкин резко меняет предмет изображения, повествование сосредоточивается на истории жизни частного человека. Его личная драма осуществляется на фоне реального события современности — разрушительного наводнения 1824 г., которое было живо в памяти петербуржцев. Стихия, побежденная гением человека, смирилась лишь на время и мстит ему. Однако жертвой становится не ее покоритель, а «маленький человек», цель и смысл жизни которого — домашний очаг, любовь. Евгений и Параша ничем не защищены в их стремлении обрести счастье. Так обозначается столкновение личного и всеобщего, частного и исторического. А философская проблематика становится смысловым центром поэмы.

Драматургия

Перу Пушкина принадлежит первая русская реалистическая трагедия «Борис Годунов» и уникальный драматический цикл «Маленькие трагедии». «Борис Годунов» создавался в Михайловском, «Маленькие трагедии» — в Болдине осенью 1830 г. Однако у Пушкина были и другие драматические замыслы. В 1826 г. у него появляется запись, в которой намечены темы для драматургической разработки: *«Скупой. Ромул и Рем. Моцарт и Сальери. Дон-Жуан. Иисус. Беральд Савойский»*.

Павел I. Влюбленный бес. Дмитрий и Марина. Курбский». Как видим, некоторые замыслы были реализованы, другие ждали воплощения. В последние месяцы своей жизни поэт работал над «Русалкой», незавершенными остались также «Сцены из рыцарских времен».

«**Борис Годунов**». К работе над «Борисом Годуновым» Пушкин приступил в конце 1824 г., 7 ноября 1825 г. трагедия была написана (эта дата указана на беловом варианте рукописи). В 1826 г. по возвращении из ссылки поэт читал трагедию в Москве в домах Д.В. Веневитинова, С.А. Соболевского, П.А. Вяземского. В 1830 г. «Борис Годунов» был опубликован, однако первая постановка была осуществлена лишь в 1870 г.

Пушкин обратился к эпохе Смутного времени. Она интересовала его не как аллюзия на современность, а как кризисный период русской истории. Поэт стремился понять причины и логику развития событий того времени, осознать, кто является истинным вершителем истории. Позже, в 1830 г., размышляя в связи с «Марфой Посадницей» М.П. Погодина о сущности трагедии, Пушкин задавался вопросом: «Что развивается в трагедии? Какая цель ее?» — и отвечал: «Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная». В сущности, эта формула в его сознании родилась раньше, когда в Михайловском он работал над «Борисом Годуновым». Для того чтобы понять эту взаимосвязь, он и погружался в эпоху, отстоящую от него на двести лет. Стремлением осмыслить логику исторического процесса обусловлен и главный принцип изображения — достоверность. Пушкин тщательно изучал исторические источники: летописи, «Историю государства Российского» Карамзина (X и XI тома которой вышли в 1824 г. и были с огромным интересом прочитаны поэтом), историю своего рода («нашед в истории одного из предков моих, игравших важную роль в сию несчастную эпоху, я вывел его на сцену»). Само место пребывания погружало Пушкина в интересный период истории: родовое имение поэта Михайловское расположено в Псковской губернии — годуновских местах.

В это же время поэт читал трагедии Шекспира и размышлял над его драматургической манерой, его принципами изображения личности.

В трагедии Пушкина соединялись социальное и философское, анализ конкретно-исторического позволял вывести универсальные исторические законы. По этой причине поэта привлекала фигура Бориса Годунова, а не Ивана Грозного, например. Его не интересовала патологическая личность на троне (а именно так воспринимал он Грозного). Пушкин показал внутреннюю трагедию монарха, талантливого политика, желающего блага своей стране, знающего, как его достичь, но не сумевшего осуществить задуманного, не нашедшего поддержки народа.

Пропасть между правителем и подданными возникает из-за преступления, совершенного во имя достижения верховной власти. Пушкин опирается на существующее предание об умерщвлении царевича Дмитрия по наущению Годунова, что позволило ему обозначить нравственный конфликт. В трагедии убийство — это не легенда, а действительный факт, о чем свидетельствуют и воспоминания Шуйского и Пимена, и самопризнания Бориса. Преступление, совершенное много лет назад, влияет на события настоящего, определяет судьбу Бориса и его детей, обуславливает ход истории. По замечанию И. Киреевского, «тьнь умерщвленного Дмитрия царствует в трагедии от начала до конца, управляет ходом всех событий, служит связью всем лицам и сценам, расставляет в одну перспективу все отдельные группы и различными красками дает один общий тон, один кровавый оттенок». Само это событие вынесено за рамки произведения, но постоянно напоминает о себе.

Другая тень также незримо присутствует в пьесе — тень Иоанна. Память о грозных годах его правления, о метаниях царя от святости к жестокости жива в сознании людей. О Грозном вспоминают разные герои трагедии, его деяния и через много лет после смерти вызывают ужас. В сцене «Москва. Дом Шуйского» Афанасий Пушкин, характеризуя правление Бориса, воссоздает атмосферу прошлых лет:

Что пользы в том, что явных казней нет,
Что на колу кровавом, всенародно,
Мы не поем канонов Иисусу,
Что нас не жгут на площади, а царь
Своим жезлом не подгребает углей.

Не случайно само имя Ивана Грозного вызывает такое сопутствующее замечание: «не к ночи будь помянут».

«Тень Иоанна», его незримое присутствие позволяют Пушкину выразить мысль об обусловленности событий настоящего деяниями прошлого, указать на истинные причины событий, которые сейчас сотрясают страну. Прошлое и настоящее связаны, истоки разрастающейся смуты коренятся в правлении Иоанна. Жестокость, тирания, произвол, исходящие от царя, не только рождали ужас и страх, но и открывали простор для тайных интриг, нормой становился поступок, который не вписывался в существовавшую до того систему ценностей. Кровавые деяния царя пятнают и его окружение. Выжить около царя-тирана можно было, лишь лавируя и хитря. Это искусство политической интриги постиг и использовал в своей борьбе за престол Борис Годунов. Не случайно уже в самых первых характеристиках Бориса сделан акцент на его лицемерии. Это своего рода актерство на троне. Во

имя чего? Цель Бориса благородна: он мечтает о сильном государстве и благополучии народа. Но главным внутренним итогом семилетнего правления для него становится мысль о неизбежности деспотизма, Борис приходит к выводу, что правитель не может не быть тираном. Об этом один из ключевых монологов Годунова «Достиг я высшей власти», об этом же он говорит Басманову, а также в прощальном слове-наставлении сыну.

Почему между Борисом и народом возникает пропасть? Почему его власть не находит поддержки? Потому что она незаконна. Потому что для народа Борис — самозванец на троне, царь Ирод. В сознании народа он преступил дважды: убил невинного младенца и узурпировал власть. Самозванец на троне, он и другим открывает эту возможность. За трон, оказывается, можно бороться, он доступен. Не случайно многие герои трагедии мысленно «примеряют на себя шапку Мономаха»: и представители древних боярских родов, восходящих к Рюрику, и те, кто, как Басманов, не знатны, однако обладают несомненными талантами, способны повести за собой людей. Трон манит Марину Мнишек. О троне мечтает (и добивается его) и беглый монах Григорий Отрепьев. В черновой редакции был эпизод с чернецом, который как бы «вкладывал» в сознание Отрепьева мысль о самозванстве. В окончательной редакции Пушкин убрал эту сцену, что подчеркивало глубоко личностное решение. Самозванство было обусловлено личными амбициями и целями героя, а не провоцировалось извне.

Так проблема человек и власть становилась одной из главных в конфликте трагедии.

Другой важной стороной конфликта стала «мысль народная»: Пушкин размышлял над ролью народа в истории. Он обозначает две полярные позиции. Одна вложена в уста представителя самой народной массы, собравшейся у стен Новодевичьего монастыря, когда Борис принимает решение вступить на престол. *«...то ведают бояре, // Не нам чета»* — в этой реплике, прозвучавшей в толпе, принадлежащей одному из безликого множества, выражено твердое убеждение в том, что историю творит узкий, избранный круг людей, народ же никоим образом не влияет на ее ход. Другую точку зрения высказывает один из активных участников событий. Гаврила Пушкин, убеждающий Басманова присягнуть «истинному» царю, как веский аргумент использует «мнение народное»: *«Но знаешь ли чем сильны мы, Басманов? // Не войском, нет, не польскою подмогой, // А мнением; да! мнением народным»*, — говорит он. О народе как стихийной, сокрушительной силе говорит Борис Годунов Басманов: *«Всегда народ к смятенью тайно склонен»*.

Теми героями пьесы, которые действуют, творят историю, народ осознается как ее важный участник. В конечном счете именно он решает участь царств и государей, о чем и свидетельствует финал трагедии. Власть, не поддержанная народом, обречена на гибель.

В связи с тем что народ стал особым — собирательным — действующим лицом в пьесе, иную функцию начали играть массовые сцены. На подмостки была выведена толпа, она присутствует при узловых событиях. Пушкин часто показывает не столько само событие, сколько его восприятие народной массой: так даются, например, сцена призвания Бориса на царство, сцена на площади перед собором в Москве (с юродливым), финальная сцена. Мы видим периферию действия, о том, что происходит в эпицентре событий, мы узнаем из реплик толпы.

Пушкин на первый взгляд показывает не вершителей истории, а ее свидетелей, но тут же дает понять, насколько хрупка эта грань. В этом контексте важен образ Пимена. Летописец занимает позицию беспристрастного свидетеля истории, однако его прошлая судьба — судьба активного участника событий, память о них он и стремится сохранить. Человек не способен дистанцироваться от внешней жизни. Он ответственен за то, чему был свидетелем и участником, не вправе этого забыть сам, а потому свою нравственную миссию Пимен видит в том, чтобы донести правду до потомков. Поэтому сам уход в монастырь, сосредоточение на создании труда, обращенного не только к современникам, но и к будущим поколениям, — это тоже активное участие в истории. Пушкин выступает против позиции пассивного наблюдения за происходящим.

Цель массовых сцен — показать дух народа. Отличительные черты народа, по словам самого Пушкина, — веселое лукавство ума, насмешливость, живописность речи. Народ в этих сценах — главный оппонент Бориса, он противостоит царю-преступнику. Народную точку зрения выражает юродивый: «...*нельзя молиться за царя Ирода — Богородица не велит*». Это нравственное чувство и превращает народ из слепой массы в силу, способную подчинить себе ход истории. Заключительная ремарка — «Народ безмолвствует» — как раз и фиксирует перелом в народном сознании. Она многопланова: в ней и осознание собственной вины (ведь своим невмешательством народ позволяет воцариться Борису), и ответственность за происходящее, и рождение того внутреннего коллективного чувства, которое позволит сплотиться и преодолеть смуту.

В «Борисе Годунове» Пушкин разрушает типичную структуру трагедии. Он не ограничивается изображением доминирующего события или отдельной личности, а показывает саму историю. Не случайно уже в первых откликах на произведение отмечалось, что это «не драма

отнюдь, а кусок истории, разбитый на мелкие куски в разговорах...» (П.А. Катенин), *«ряд исторических сцен... эпизод истории в лицах»* (Н.И. Надеждин).

Перед зрителем проходят все семь лет правления Бориса Годунова, однако не возникает ощущения растянутости времени, во многом благодаря необычному членению трагедии и организации действия.

Пушкин отказался от традиционного деления трагедии на акты. «Борис Годунов» состоит из 23 сцен, одиннадцати из которых очень коротки (менее 50 строк). Краткость сцен была следствием того, что Пушкин показывал только развязку события, а не его формирование. Это придавало стремительность развитию действия. При этом оригинальной была и ритмическая организация произведения: ритм нарастал по мере развития действия.

Пушкин преодолевает и пространственную замкнутость. В трагедии происходит постоянная смена места действия: Россия — Польша, Кремлевские палаты — Литовская граница, площадь — монастырская келья. Пушкин не только переносил действие из одного места в другое, а постоянно чередовал сцены массовые с камерными. Открытые пространства (площадь, равнина, пограничная застава) сменялись замкнутыми (келья, палаты).

Пушкин смешивает в пьесе трагическое и комическое. В «Борисе Годунове» появляется ряд персонажей, воплощающих собой смеховое начало: это и монахи, и француз с немцем и др. Те сцены, в которых они действуют, решены в комическом ключе и резонируют с предельно накаленными эпизодами. Так, сцена в корчме следует за монологом Бориса «Достиг я высшей власти». Эпизод с немцем и французом предшествует сцене с юродивым.

Трагедия поражала многолюдством, она населена «народом действующих лиц». При этом качественно менялась функция второстепенных героев. Пимен, юродивый, например, появляются в пьесе лишь однажды, но это яркие характеры, имеющие важное идейное значение. Почему так происходит? Пушкин придерживается принципа исторической объективности в изображении человека (это правило касается и второстепенных персонажей): герои его трагедии чувствуют и мыслят в соответствии с духом своего времени. Это собирательные, но вместе с тем индивидуально-неповторимые образы. Пример тому — Пимен (сам поэт говорил о том, что в нем он «собрал черты, пленившие <его> в русских летописях», что «сей характер вместе нов и знаком для русского сердца»), монахи Варлаам и Мисаил, Маржерет и Розен и др.

Трагедия «Борис Годунов» — первая реалистическая русская трагедия. В ней Пушкин разрушал существующие каноны, создавал нова-

торское произведение, которое развивало те принципы, которые были заложены в драматургии Шекспира. Однако и французская традиция не была отвергнута поэтом. Она скажется в «Маленьких трагедиях», в которых объектом глубочайшей художественной разработки стала психология страсти.

«Маленькие трагедии». Драматический цикл «Маленькие трагедии» составляют четыре одноактные пьесы: «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время чумы». Он создавался стремительно. 20 октября 1830 г. Пушкин закончил «Повести Белкина» (завершена последняя повесть — «Метель»), а уже 23 октября появляется «Скупой рыцарь», 26 октября — «Моцарт и Сальери», 4 ноября — «Каменный гость», 6 ноября — «Пир во время чумы».

Одновременно Пушкин ищет и жанровое определение для своих пьес: «драматические сцены», «опыты драматических изучений», «драматические очерки». Исследователи иногда используют и такое обозначение, как «драматические этюды», но для Пушкина эти произведения не были простым упражнением или подготовкой к более широкому замыслу. Каждая из «маленьких трагедий» — законченное самостоятельное произведение.

В «маленьких трагедиях» Пушкин обращается к «вечным образам». Его героями стали скупец, завистник, жизнелюбец, а в финальной пьесе цикла воспроизводится ситуация «пира во время чумы», восходящая к античности и также неоднократно использованная в литературе.

Поэт показывает, как чувствует себя в потоке жизни личность, находящаяся во власти страсти. Меняются эпохи, уклады, мир — вечным остается стремление человека определить ценность своего взгляда на мир, отстоять его. Психологию страсти Пушкин постигает на широком историческом фоне. Этим обусловлена историческая конкретность и временной охват пьес. Действие в «Скупом рыцаре» происходит во Франции эпохи позднего средневековья, в «Моцарте и Сальери» — в Австрии XVIII в., в «Каменном госте» — в Испании эпохи раннего Возрождения, в «Пире во время чумы» изображен Лондон времен страшной чумы 1665 г. Как замечают М.Н. Виролайнен и Н.В. Беляк, «сюжет драматического цикла как целого — это история Нового времени, взятая в ее кризисных точках, в ее трагической ипостаси», в цикле «происходит движение по культурным мирам. И культура для Пушкина оказывается чем-то гораздо большим, чем представления, идеология, система взглядов: он видит в ней способ мироустройства». Поэтому и герои маленьких трагедий, по мнению исследователей, являются культурными героями, «в чьей судьбе впервые и мощно предъявлены слом и движение исторического времени», а конфликты, составившие основу каждой

из маленьких трагедий, типичны для той эпохи, к которой обращается поэт, могли осуществиться только в тех исторических условиях.

Пушкин показывает человека во взаимодействии с внешней жизнью и временем, поэтому так широко в пьесах изображена жизнь. Она входит через реплики и монологи героев, через саму ситуацию выбора, в которой оказывается человек, через культурные цитаты, реминисценции и аллюзии. В одном из фрагментов монолога барона Филиппа (2-я сцена) дается панорама жизни, текущей за стенами замка. Там, за стенами замка, — горе, нищета, беды, жестокое противостояние с обстоятельствами жизни. За каждой монетой, опускаемой внутрь сундука, — слезы и жизненный тупик. Но барону неизвестно чувство сострадания. Другая сфера средневековой жизни воссоздана в первой сцене трагедии — в словах Альбера. Это мир рыцарских турниров, но мы видим, что и он лишен красоты и высоких чувств. Победы Альбера имеют какую-то ничтожную, мелочную подоплеку (обида за пробитый шлем). Так показывается, что эпоха средневековья идет к своему закату — ведь утрачивается сам дух рыцарства.

В монологах Сальери дается абрис культурной жизни Вены XVIII в.: Глюк, Пиччини, Гайдн, Данте, Бомарше — вот далеко не полный перечень имен, упоминаемых им. В репликах Моцарта в пьесе входит жизнь улиц (слепой скрипач), простые человеческие заботы (например, игра с ребенком). Этот же принцип сохраняется и в «Каменном госте», и в «Пире во время чумы».

Пушкин создает новую вариацию жанра трагедии. Это одноактные произведения, и сжатая форма потребовала особой композиционной организации. Пушкин сразу же концентрируется на действии, следствием этого является отсутствие развернутой, детальной экспозиции. Ситуации, в которых мы застаем героев «маленьких трагедий», обострены до предела, Пушкин показывает пик психологического состояния, и читатель сразу же погружается в атмосферу напряженного внутреннего размышления. В первых же репликах героев обозначается нравственная дилемма, которую они пытаются разрешить.

Основным художественным приемом в «маленьких трагедиях» стал «метод резкого контрастирования» (С. Городецкий), который проявляется на всех уровнях произведения.

Прежде всего он сказывается в системе образов. В каждой из «маленьких трагедий» герои контрастно соположены: один поглощен страстью, другой существует в стихии чувств. Один выпадает из общего потока жизни, другой является его частью, живо откликается на те события (зачастую мимолетные, незначительные), которые происходят за стенами замка, комнаты... Такие герои по-разному выстраивают свои

речевые отношения с миром. Герой, поглощенный страстью, у Пушкина принципиально монологичен (барон Филипп, Сальери), в то время как его оппоненты существуют в диалоге. Так в «маленьких трагедиях» рождался принципиально новый тип соотношения монологической и диалогической речи. [О соотношении диалогической и монологической речи в «Маленьких трагедиях» Пушкина подробно писал Д. Благой (раздел «Пушкин — зодчий» в книге «От Кантемира до наших дней»)].

Этот прием проявляется и на идейном уровне: контрастно соотнесены бедность сына и богатство отца («Скупой рыцарь»), два понимания сути художественного творчества («Моцарт и Сальери»), два типа женской любви (любовь как наслаждение и любовь как страдание в «Каменном госте»), жизнь и смерть («Пир во время чумы»).

Контрастируют и финалы «маленьких трагедий». Все произведения, входящие в цикл, заканчиваются смертью героев, но Пушкин чередует противоположные формы разрешения драматического конфликта. В первой и третьей трагедиях — «Скупом рыцаре» и «Каменном госте» — смерть настигает героев на сцене, во второй и четвертой — «Моцарт и Сальери» и «Пир во время чумы» — она вынесена за ее пределы, возникает своего рода «открытый» финал: финальная реплика Сальери представляет собой вопрос, «Пир во время чумы» завершается ремаркой «Пир продолжается. Председатель остается, погруженный в глубокую задумчивость». В финале герои оказываются в положении, когда может быть поколеблена та сокровенная мысль, которая и создала изначальную конфликтную ситуацию.

Незаконченные драматические произведения Пушкина («Русалка» и «Сцены из рыцарских времен») обозначили возможные пути развития этого литературного рода в творчестве поэта. В «Русалке» Пушкин обращается к русским легендам, преданиям. Включение народно-фантастических элементов в сюжет произведения позволило ему обнажить социально-нравственный конфликт. «Сцены из рыцарских времен» — это другая эпоха и другая культура. Здесь возникает образ поэта-бунтаря, в пьесу включены сцены народного бунта против рыцарей-феодалов.

МИХАИЛ ЮРЬЕВИЧ ЛЕРМОНТОВ (1814–1841)

У Лермонтова есть признание, которое, несмотря на самоиронию, многое объясняет в его художественном мышлении: «Когда на меня находит дурь любоваться собственными мыслями, я делаю над собой усилие, чтобы припомнить, где я читал их».

Истоки самониронии — в особенностях формирования Лермонтова-поэта. Юный Лермонтов был лишен такой литературной среды, направляющей развитие его таланта, такого литературного общения, как, например, Пушкин. Становление его личности происходило иначе: в сосредоточенном, углубленном диалоге с книгами. У поэта не то чтобы не было собеседника, адекватного ему, ведь в Московском университете одновременно с ним учились Н. Станкевич, В.Г. Белинский, А.И. Герцен, И.А. Гончаров, преподавали А.Ф. Мерзляков, А.З. Зинovieв, М.Г. Павлов. Лермонтов не сходится с однокашниками, предпочитая уединение. Как вспоминает И.Ф. Вистенгоф (и его воспоминания подтверждаются свидетельствами И.А. Гончарова), Лермонтов держал себя совершенно отдельно от других студентов, на лекциях и перерывах чаще всего читал какую-нибудь книгу. Попытки вовлечь его в общий разговор обрывались едкой фразой поэта.

Тот же мемуарист рассказывает и о взаимоотношениях будущего поэта с профессорами, и из этих рассказов становится понятным, что Лермонтов в освоении литературы идет самостоятельным путем. Так, на «репетиции» публичного экзамена профессор Победоносцев, читавший изящную словесность, задал Лермонтову какой-то вопрос, на который поэт уверенно отвечал. На вопрос экзаменатора, откуда студент мог почерпнуть эти знания, последовал дерзкий ответ: «... того, что я сейчас говорил, вы нам не читали и не могли передавать, потому что это слишком ново и до вас еще не дошло. Я пользуюсь источниками из своей собственной библиотеки, снабженной всем современным».

Лермонтов привык к непониманию, привык к тому, что его страсть к литературе, чтению порой воспринималась с насмешкой.

Интересно в этом смысле общение Лермонтова с Белинским. Они учились в Московском университете в одно и то же время, но знакомы не были. Как утверждает Н.М. Сатин, знакомство произошло в 1837 г. в Пятигорске, но взаимопонимания не возникло, потому что поэт не дал перевести общение в серьезное русло. Позже, в апреле 1840 г., Белинский посетит Лермонтова в ордонанс-гаузе, куда поэта заключат из-за дуэли с сыном французского посланника, и поймет, что их воззрения на литературу, оценки близки, что у поэта «глубокий и могучий дух», «глубокий и чисто непосредственный вкус изящного». Но, как вспоминал И. Панаев, впоследствии «серьезный разговор уже не возобновлялся более...». И думается, причиной этого было нежелание Лермонтова впускать людей в свой внутренний мир.

Литература, книга и стали для него и собеседником, и наставником в творчестве. Формируя свой стиль, поэт пробирался сквозь чу-

жой материал. Поэтому раннее творчество Лермонтова представляет собой удивительный сплав собственных страданий, переживаний, страстей и «чужого» слова.

Лермонтов активно участвовал в литературном процессе лишь четыре года, при этом большей частью находился вне столиц, вне литературного круга общения, так как дважды за этот небольшой промежуток времени оказывался на Кавказе «по казенной надобности». За это время им создано не так уж много: чуть больше 80 стихотворений, 7 поэм, роман «Герой нашего времени». Но все, что рождается из-под пера Лермонтова в эти четыре года, поражает зрелостью, каждое произведение этого периода (даже если это небольшое стихотворение) становится событием в русской литературе. Белинский говорит о «бездонном содержании» лермонтовских произведений.

Четыре года (1837–1841) — это, безусловно, лермонтовское время в литературе еще и потому, что именно ему удалось выразить духовную атмосферу «средних лет» николаевского царствования, когда личность, осознав невозможность самореализации на общественном поприще, уходит в себя, в самоанализ, рефлекссию, но вместе с тем испытывает невероятную жажду действия. Лермонтов и воплотил этот сильнейший порыв к действию. Его герой жаждет бури, потому что только в ней обретает покой.

Лирика

Стремясь к самовыражению, Лермонтов опирается на широкий культурно-исторический контекст, осваивает литературу, философию. У него появляются переложения-переводы из Байрона, Шиллера, Гейне и т.д., попытки перенесения в другие эпохи и национальные культуры, в иные пространственные пределы.

Юный Лермонтов **цитатен**, но сквозь напластования чужих произведений проступает специфически лермонтовское восприятие мира. Прямые цитаты, реминисценции из Жуковского, Пушкина, Козлова, Боратынского и т.д. — форма диалога с традицией, так как «чужое» воспринимается творчески, ведь Лермонтов включает фрагменты известных произведений в свой текст. С.И. Кормилов указывает еще на один аспект цитирования: «Отношение Лермонтова к ним [скрытым цитатам и реминисценциям. — И.Ю.] было сродни отношению древнерусского книжника к цитатам из писания: отсылки к литературным авторитетам повышали тему». Не менее важно и то, что, цитируя, Лермонтов сразу же включал себя в конкретный литературный контекст, который определял и масштаб его личности и масштаб его талан-

та. Ведь Лермонтов «общается» с «первоисточником» на равных, зачастую соперничает с ним (вспомним, к примеру, поэму «Кавказский пленник», в которой он пушкинскую трактовку личности героя делает «более романтической» и, по сути, «исправляет» то, за что упрекали Пушкина современники, в частности П.А. Вяземский).

Не случайно в ранних стихотворениях «Нет, я не Байрон...», «К***» («Не думай, чтоб я был достоин сожаленья...») поэт не только сравнивает себя с Байроном, но и объясняет себя им («У нас одна душа, одни и те же муки... // Как он... Как он... Как он...»). Через сопоставление Лермонтов проводит мысль об исключительности, уникальности своей личности. Поэт предчувствует трагичность своей судьбы, кратковременность своей жизни. Душа, с его точки зрения, сопоставима с океаном. Она изначально непознаваема, всегда остается что-то скрытое в ее безднах. Как и стихия, душа непредсказуема. Это сравнение мира человеческой души со стихией для Лермонтова станет своего рода художественной константой.

Лермонтов почти никогда не пишет стихотворений — пейзажных зарисовок. Образы природы у него символичны. Явление, картина, предмет из мира природы рождают в его сознании поток ассоциаций, связанных с личностью и судьбой человека. Внешние впечатления становятся основой для рефлексии, самоанализа. Именно поэтому стремление «прочитать» тот или иной лермонтовский текст лишь как пейзажную зарисовку зачастую приводит к курьезам. Так, например, критика конца XIX в. упрекала поэта за то, что в стихотворении «**Когда волнуется желтеющая нива...**» в одной строфе он соединил «лапыш серебристый» (примету мая) и «желтеющую ниву», «малиновую сливу» (летние реалии), которые не могут одновременно сосуществовать в природе. Но дело-то как раз в том, что Лермонтов не описывает здесь конкретное время года, не дает законченного пейзажа. Он нанизывает разные природные реалии с тем, чтобы создать обобщенную картину мира, показать его одухотворенным, живущим скрытой внутренней жизнью, чтобы обозначить мгновения, рождающие в душе чувство сопричастности, гармонии, слияния с миром. Мгновения, о которых он говорит: «И счастье я могу постигнуть на земле, // И в небесах я вижу Бога...». Стихотворение «Когда волнуется желтеющая нива...» — образец не пейзажной, а философской лирики поэта.

Такой композиционный принцип организации лирического текста в творчестве Лермонтова впервые обозначился в стихотворении «1831-го июня 11 дня» («Моя душа, я помню, с детских лет // Чуждого искала...»). Название стихотворения напоминает дневниковую запись, но его содержанием становится событие не внешней, а внут-

ренной жизни личности. Стихотворение представляет собой монолог, в котором проступает сам дух лермонтовской рефлексии. Его построение отмечено хаотичностью, мысль переходит от одной темы к другой, проблема лишь намечается, обозначается как внутренний конфликт, переживаемый личностью. Мгновения светской жизни, образы, рожденные воображением героя, невозможность выразить в слове чувства и страсти, раздирающие душу, слава, любовь, смерть... — вот далеко не полный перечень тем, которые, возникнув в сознании героя, вытесняются другими. Каждая строфа (они пронумерованы Лермонтовым) — новый поворот мысли, новый конфликт во взаимоотношениях поэта с миром. Наряду с размышлениями, как «иллюстрация», как пластическое выражение абстрактной идеи, в сознании поэта возникают и картины природы: движение волн в быстрой реке, грозовая туча, береза в трещине развалин, степной коршун, табуи лошадей, степь («пустыня»), дикие горы... Все эти образы помогают поэту рассказать о себе, своих страстях, жизненных целях, взаимоотношениях с миром, прозреть свое будущее. Поражает, как точно увидел поэт свое грядущее:

Я предузнал мой жребий, мой конец,
И грусти ранняя на мне печать;
И как я мучусь, знает лишь творец;
Но равнодушный мир не должен знать.
И не забыт умру я. Смерть моя
Ужасна будет; чуждые края
Ей удивятся, а в родной стране
Все проклянут и память обо мне.

Как знать, может, это предугадывание своей будущей судьбы и приводит к рождению такой жизненной установки: *«Мне нужно действовать, я каждый день // Бессмертным сделать бы желал, как тень // Великого героя...»*.

В стихотворении появляется новый тип развития лирического сюжета — перед нами ассоциативный ход мысли, позволяющий осуществить единение разнородных тематических фрагментов.

Уже юному Лермонтову тесны рамки земного мира, он стремится преодолеть их. Он видит мир, землю как бы со стороны, извне, из космических далей. Его душа покидает тело и устремляется в надмирные пределы. Именно там — истинная обитель души. На землю она принесена ангелом, и этот путь сопровождался удивительным пением. Звуки песни остались в душе, но воплотиться в земной жизни им не дано, душа утрачивает тот, небесный, язык («Ангел»).

В стихотворении «**Выхожу один я на дорогу...**» (1841) как раз и проявляется подобное — «двойное» — видение мира. В первой строфе герой органично вписан в земное пространство, безлюдный ночной мир, мир-пустыню. Обозначается и направление движения. Но взгляд лирического героя устремлен не на землю, а в небо, к звездам. Человек оказывается один на один с мирозданием, богом. Он слит с ними. В этот момент его взору открывается другая картина. Человек смотрит на небеса не снизу вверх, что было бы естественно при том положении в пространстве, которое занимает лирический герой, а как будто он видит землю из космоса. Оба взгляда, видения одномоментны:

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сиянье голубом...

А затем пространство поглощается временем — в сознании лирического героя возникает мысль о собственной судьбе, а вслед за ней — о сне-смерти, вечности.

Лермонтов по-особому чувствует время. Бег времени, его течение он связал с состоянием души, а основными временными категориями, наряду с прошлым («прошедшим»), настоящим и будущим («грядущим»), у него стали «миг» («мгновение») и вечность, которые парадоксальным образом преодолели свою противоположность и превратились во взаимопроникающие понятия. В стихотворении 1830 г. «**Мой дом**» миг становится формой проявления вечности, так как именно в нем происходят прорывы вечности в реальную действительность:

Есть чувство правды в сердце человека
Святое вечности зерно:
Пространство без границ, течение века
Объемлет в краткий миг оно.

Так намечается одно из существенных свойств **лермонтовского мировосприятия**: он и в дальнейшем сиюминутное будет соотносить с вечным, человеческую жизнь — с жизнью вселенной, мир души для него будет равен мирозданию. Именно поэтому и время у Лермонтова как бы раздваивается: с одной стороны, оно предстает как линейный процесс с прошлым, настоящим и будущим (это историческое время); с другой — разрывы в этом линейном времени становятся формой проявления иной реальности: мироздания, вечности. В лермонтовском герое совмещаются два сознания: одно меряет свои сроки вечностью, другое — житейскими «годами». Слиться с вечностью, с точки зрения Лермонтова, значит овладеть реальным историческим временем, пре-

одолеть его линейность, тем самым вернуться в естественное, природное состояние.

Героев, выпадающих из «объективной непрерывности времени», роднит органическая неукорененность в бытии; как правило, Лермонтов наделяет их автобиографическими чертами.

Поэту недостаточно общения с людьми — он ведет спор с небесами, Богом. Лермонтов проживает свою жизнь, ощущая присутствие Бога, отсюда постоянные обращения к Творцу, потребность общения с ним. Цель этих обращений — понять, добр он или жесток, справедлив или же безразличен к человеку. Потребность обращения к богу возникает еще и потому, что с ним Лермонтов связывает «тесный путь» спасения («**Молитва**», 1829), но бездны бытия, которые открываются внутреннему взору поэта в минуты почтовых ясновидений, вселяют в него ужас, заставляют душу содрогнуться. Следствием этого становятся сначала готовые сорваться с языка, но все же не изреченные («**Ночь. I**»), а затем излившиеся «хулы на небо»:

Долго, долго,
Ломая руки и глотая слезы,
Я на творца роптал, страхась молиться.
(«**Ночь. II**»).

Так уже в раннем творчестве Лермонтова слова, обращенные к Богу, оказываются не только молитвой (вспомним стихотворение «**Молитва**» 1829 г.), но и «ропотом», проклятием. Сознание поэта мечется от молитвы к спору. Но часто сама молитва приобретает форму вызова небесам.

В 1830 г. появилось стихотворение «**Нищий**», написанное в Троице-Сергиевой лавре после встречи на паперти со слепым и молебна. Оба эти события — случай с нищим и обращение к Богу — нашли в нем отражение.

В первой части стихотворения (1-я строфа) воссоздается эпизод с нищим, во второй (2-я строфа) — мы слышим отголосок того диалога с Богом, который состоялся во время службы. Разговора, в котором были мольбы о любви и сострадании, адресованные тому, кому поэт в некоторые моменты своей жизни «страхится молиться», «боится проникнуть». Попытка общения оборачивается для него еще большим смятением, так как герой не получает внутреннего облегчения. То смятение, с которым он вошел в храм, не исчезло, а так и осталось в его душе.

Ситуация, изображенная в стихотворении, — лермонтовская. Такой внутренний конфликт неоднократно будет воссоздаваться в последую-

нием творчестве поэта: и в лирике, и в драмах, и в романтических поэмах Лермонтов еще не раз воспроизведет эту ситуацию прямого обращения к Богу, прямого диалога с ним, но диалога не примиряющего, а обостряющего потребность понять те законы, на которых зиждется всеобщий порядок. Для всех обращений такого рода будет характерна особая интимность, которая в одно мгновение может обернуться бунтом, вызовом небесам. Стихотворение «**Благодарность**» (1840) цензором и было воспринято как обращение к возлюбленной, между тем это было обращение к Богу (в черновиках «ты» поэт пишет с заглавной буквы), а само стихотворение часто называют «антимолитвой». Это вызов божеству, упрек за чудовищное искажение ценностей в подвластном ему мире. Развитие мысли начинается с обобщающего уточнения, вслед за которым идет «перечень» человеческих страданий. «Клевета друзей», «жар души, растраченный в пустыне» — знаки того, что отношения в мире извращены. Речь в стихотворении идет о всеобщем обмане, нарушении гармонии.

Истоки богоборческого бунта Лермонтова — в осознании, что в мире, в котором живет поэт, происходит распад всех связей, подмена добра злом. В стихотворении «Нищий» эта мысль актуализируется библейской ассоциацией: нищий просит хлеба, ему дают камень.

Лермонтов в этом стихотворении изображает человека у дверей храма, обители святой в поисках добра и веры, в стремлении обрести пищу (но только пищу духовную), чтобы утолить «голод, жажду и страдание», которые изнуряют его душу. Но обретения не происходит.

Так создается символический образ души поэта, отличительным свойством которого была глубокая религиозность натуры, перекрывающая смятение из плана философских суждений в план богоборческого бунта.

Мировосприятие Лермонтова вырастает из убеждения, что в мире происходит разрыв всех связей между людьми, подмена вечных ценностей (добра — злом, любви — враждой, надежды — отчаянием). Лермонтовский человек всем своим существом ощущает это разобщение.

Мотив одиночества — центральный в творчестве Лермонтова. Разными способами: и в форме прямого медитативного высказывания («**И скучно и грустно...**»), и с помощью образов-символов («**Утес**», «**Парус**») — поэт выражает мысль о глобальном одиночестве человека в мире. Души разбросаны по разным пространствам вихрем рока, и их соединение невозможно; только во сне, в грезах сознания можно узреть о существовании «родной души», что лишь усиливает фатальность одиночества («**На севере диком...**»). Лермонтов трагически воспринимает отпадение части от целого — для него это знак нарушения, распа-

да естественных связей между людьми, знак раздробления бытия («Ветка Палестины», «Листок»).

Лермонтов верит в возможность встречи с «родной душой» не только в земном бытии, но и за его пределами. Жуковский, воспринимавший земную жизнь как цепь утрат, потерь, был уверен, что «там» осуществляются наши мечты, «там» одна душа обретет другую. Батюшков считал, что «там», за пределами земного бытия, продолжается то, с чем человек покинул этот мир, поэтому надо радоваться, наслаждаться жизнью. Лермонтов в стихотворении «Они любили друг друга так долго и нежно...» показывает, что пропасть возникает на пути соединения сердец не только здесь, но и «там», «в мире новом», так как души не узнают друг друга в той новой жизни. Земная жизнь обрекает их на любовь-вражду, но и другой мир не соединяет души.

Одиночество Лермонтова — это одиночество поэта. Свое представление о взаимоотношениях художника с миром Лермонтов выразил в стихотворениях «Поэт», «Пророк» и т.д.

Стихотворение «Пророк» переключается с пушкинским не только названием. Можно сказать, что Лермонтов начинает своего «Пророка» там, где Пушкин остановился. «Глаголом жг сердца людей!» — с таким заветом Бога пушкинский пророк отправляется в мир, он оказывается на пороге служения. Сам призыв содержит в себе уверенность в действенности слова.

Пророк Лермонтова — пророк в действии, и результатом его обращения к людям стало бегство в пустыню, разрыв связей с человеческим сообществом. Слово пророка оказалось не просто не востребованным, толпа агрессивна по отношению к нему, активна в своем неприятии божественных истин. На проповедь пророка она отвечает поступком — изгоняет его:

Провозглашать я стал любви
И правды чистые ученья:
В меня все ближние мои
Бросали бешено каменья.

Лермонтов по-своему воспринимает и символику пустыни. У Пушкина пустыня — вместилище жажды, выжженное, мрачное место, но одновременно оно исполнено тайных сил. Именно здесь происходит рождение пророка — рождение духовное. Пушкинский пророк покидает пустыню преображенным и уходит отсюда в мир людей.

Лермонтов противопоставляет пустыню городу. Город — воплощение суеты, человеческих страстей. Пустыня же открыта Богу, осенена светом звезд. Это место, где все живое едино, не разобщено. Здесь ца-

рит гармония, согласие. Здесь заветы Бога не просто воспринимаемы, а становятся единственным законом. Пророк — средоточие этого гармоничного мира, его центр. Все обращено к нему:

Завет предвечного храня,
Мне тварь покорна там земная;
И звезды слушают меня,
Лучами радостно играя.

Уделом пророка оказывается жизнь вне людей. И виноват в этом человек. В том мире, где поэзия — «блестки и обманы», где утрачен самый смысл слова как действия, поступка, удел пророка — молчание.

Показательно в этом отношении стихотворение **«Как часто пестрою толпою окружен...»**, в финале которого неприятие жизненного «маскарада», расхождение мечты и действительности грозит излиться в мощный протест, но слово так и остается неизреченным («веселость» лишь «хочется смутить» «дерзким стихом»). «Мечта» рождает новую «мечту» о разрушении шумного маскарадного круговращения. Но внутренний порыв не выливается в поступок, действие.

Становление психологизма (роман «Княгиня Лиговская»)

Роман «Княгиня Лиговская» Лермонтов не закончил. Причин тому много, и это причины как личного свойства, так и творческого.

Начало работы над романом датируют 1836 г. В нем нашли отражение факты личной судьбы поэта: автобиографична линия «Печорин — Негурова», любовь Лермонтова к Варваре Лопухиной послужила основой коллизии «Печорин — Вера Лиговская», некоторые повороты лермонтовской судьбы угадываются в биографии главного героя (необходимость сменить студенческий сюртук на военный мундир). Откровенный автобиографизм служил препятствием для публикации романа. Но такова была особенность лермонтовского мышления: взглянуть на себя со стороны, заострив, воплотить в образе героя ту особенность своей внешности, характера, судьбы, которые вызвали страдание в душе поэта. Поэтому и его Вадим (одноименный роман) не просто некрасив, но уродлив; также некрасив и несчастен в любви Печорин (в «Княгине Лиговской»); распря отца и бабушки становится причиной смерти героя драмы «Люди и страсти» и т.д.

Но есть все же более глубокие причины, которые побудили Лермонтова к прекращению работы над романом. Препятствием стал сам тип конфликта, обозначившийся в произведении. В романе намечаются две

сюжетные линии: любовная и социальная. А вместе с тем два героя начинают занимать равноправное, самостоятельное положение в конфликте произведения. И каких героя! Печорин — представитель светского Петербурга, знатный и богатый от рождения, сочетающий в себе цинизм, умение манипулировать чужими судьбами и способность болезненно любить, страдать. Он наделен незаурядным аналитическим умом, позволяющим видеть скрытые мотивы поступков людей и противодействовать им, манипулировать толпой, вместе с тем это герой одинокий, страдающий, непонятый. И Красинский — «маленький человек» с непомерными социальными амбициями, «мономан», захваченный идеей пробиться на высшие ступени социальной лестницы. Каждая из этих фигур тянула за собой особую цепь конфликтов и характеров.

В процесс создания произведения вмешались также и сторонние обстоятельства. В 1837 г. Лермонтов был арестован за стихотворение «Смерть поэта», а затем сослан на Кавказ.

«Княгиня Лиговская» будет опубликована лишь в 1882 г., на современный Лермонтову литературный процесс она влияния оказать не могла. Можно только поражаться тому, как опередил свое время Лермонтов, как предвосхитил те пути, по которым будет развиваться русская литература начиная с 40-х годов XIX в., поэтому невозможно переоценить роль этого произведения в становлении лермонтовского психологизма. Именно в этом романе сформировались повествовательная техника, стиль, способы психологического изображения, которые Лермонтов позже использует в «Герое нашего времени».

В чем же состоит своеобразие лермонтовской психологической манеры?

Лермонтов явно отталкивается от пушкинских способов психологического изображения. В «Повестях Белкина», например, движения души героев отчетливо проступают через поступок. Каждый жест, шаг героя есть следствие тех эмоций, которые он испытывает. В эпизоде с деньгами действия Самсона Вырина отражают то, что происходит в его душе. Вот эту-то прямую связь внутреннего и внешнего и нарушает Лермонтов. Его психологизм вырастает из несоответствия поступка и переживания. Лиза Негурова получает анонимное письмо, глубоко ее оскорбившее, разрушившее все надежды на замужество. Но чувства героини не прорываются наружу. Лермонтов подчеркивает нетипичность реакции Негуровой на письмо («с другою сделалась бы истерика»). Единственное действие, в котором проявляется ее реакция на содержание письма, — его сожжение. Сдержанность в проявлении чувств ведет к невозможности понять, что же действительно происходит с героиней в настоящий момент, отсюда замечания повествовате-

ля: «...если б вы стояли у ее изголовья, то подумали бы, что она спит спокойно и безмятежно». Наблюдатель не мог бы угадать подлинный ход переживаний Негуровой. Подобная скупая форма проявления чувств приобретает навыком светского притворства. Еще не раз Лиза продемонстрирует это умение не выдать своих переживаний, спрятать чувства под маской светской учтивости. Этот навык приобретает мучительно, но, если человек принужден жить в свете, он вынужден им овладеть в совершенстве. Примечательно, что Вера Лиговская после опасного разговора с Печориным во время обеда ищет уединения, чтобы справиться с волнением. Только наедине с собой она может дать волю чувствам, но и здесь вклинивается оглядка на свет: «...она плакала, горько плакала, покуда ей не пришло в мысль, что с красными глазами неловко будет показаться в гостиную». К моменту появления стороннего человека (сестры Печорина Вареньки) она уже полностью овладевает собой. Вера лишь входит в петербургский свет, ей еще предстоит освоить все тонкости светского этикета, привычка «властвовать собой» у нее еще не доведена до автоматизма.

Светская беседа в «Княгине Лиговской» становится не фоном, на котором происходит объяснение героев, а прикрытием, позволяющим им высказываться, спорить, не переходя при этом к прямому объяснению, выяснению отношений (так возникает скрытый диалог). Оказывается, что из-за бессодержательности, пустоты светского разговора ему можно придать любой смысл, использовать как ширму для тонкого психологического поединка. И если традиционная светская болтовня мгновенно забывается из-за несущественности ее содержания, то скрытый в ней диалог, напротив, надолго западает в сознание героев, не отпускает их; к его продолжению они будут вновь и вновь возвращаться.

Светский разговор характеризуется фрагментарностью, логической несвязанностью частей, калейдоскопичностью. Как правило, он развивается толчками и постоянно стремится к затуханию, прекратиться может в любой момент.

Скрытый диалог, несмотря на его внешнюю разорванность, представляется цельным, имеющим свою логику развития, но его динамика — это движение не к какому-то концу, а скорее движение по кругу.

Как видим, источником психологизма становится несоответствие слова и чувства, движений души и поступка, он обусловлен также текучестью переживаний. Внутренний мир человека Лермонтов изображает как смену разнообразных, зачастую противоположных душевных состояний. Лермонтовский человек пристально «вглядывается» в себя, в свою душу. Он фиксирует динамику своих чувств, открывает в себе неожиданные для себя самого душевные движения. Он стремится по-

нять себя. Самоанализ соотносится с взглядом повествователя, его комментарием, мнением толпы. Так намечается множественность точек зрения на один и тот же поступок, на одну и ту же эмоцию (впоследствии этот принцип постижения характера Лермонтов использует в «Герое нашего времени»). Так формируется тот тип психологизма, который позднее назовут «аналитическим».

В «Княгине Лиговской» Лермонтов использует два принципиально отличных принципа создания характеров. Характеры таких героев, как Печорин, Негулова, Красинский, Вера, он разрабатывает всесторонне, стремится показать движения их души, внутренний мир, понять причины, которые сформировали характер. Другая группа героев — представители светской толпы — рисуется иными красками. Эти герои лишены имен, развернутых портретных характеристик. Каждого из них Лермонтов наделяет одной-двумя яркими внешними чертами, которые исчерпывают внутреннее содержание. «Рыжий господин, увешанный крестами», «дама лет тридцати, чрезвычайно свежая и моложавая, в малиновом токе, с перьями, и с гордым видом» («неприступная добродетель»), «старушка, разряженная как кукла, с седыми бровями и черными пучками», «дипломат, длинный и бледный, причесанный *a la russe* и говоривший по-русски хуже всякого француза» — перед читателем предстают маски, а не люди. Искусственность, бездушность усиливается тем, как они реагируют на внешние воздействия. Чаще всего «раздражителем» оказывается слово, которое будто «оживляет» маску, приводит ее в движение, но это движения автоматические, повторяющиеся, «затухающие» постепенно, сами собой: «При слове «старая сплетница» разряженная старушка затрясла головой и чуть-чуть не подавилась спаржею»; «молчаливая добродетель пробудилась при этом неожиданном вопросе, и страусовые перья заколыхались на берете» и т.д. Так создается образ мира, в котором человек оказывается бездушной марионеткой. По его законам принуждены жить и те, кто наделен душой. Этот способ создания образов также будет использован Лермонтовым в «Герое нашего времени» при описании «водяного общества» (драгунский капитан, «толстая дама, осененная розовыми перьями» и т.д.).

Как видим, «Княгиня Лиговская» — произведение уникальное. В нем Лермонтов свой личный опыт светского общения претворяет в художественный текст. В нем он впервые изображает внутренний мир человека как мир изменчивый, текущий (предвосхищая «диалектику души» Толстого). Впервые Лермонтов показывает Петербург не только как «город пышный», но и как «город бедный» (во дворе-колодце обитает Красинский). Впервые в образе Красинского намечается такой тип героя, к которому позже обратится Достоевский. Но главное — этот

роман — преддверие «Героя нашего времени», в нем формируются лермонтовские принципы психологического изображения, появляется герой, основные черты которого затем воплотятся в Григории Александровиче Печорине.

«Герой нашего времени»

Роман Лермонтова «Герой нашего времени» вышел в свет отдельным изданием в середине апреля 1840 г., незадолго до отъезда поэта на Кавказ. В 1841 г. вышло второе издание романа в таком виде, каким мы привыкли читать его и сейчас (с авторским предисловием).

Работать над «Героем нашего времени» Лермонтов начал летом — осенью 1837 г. на Кавказе, но были набросаны лишь отдельные эпизоды. В основном роман писался с начала 1838 г. до начала 1840 г., когда Лермонтов находился в Петербурге. До нас дошло очень мало свидетельств о ходе работы над произведением: не сохранились рукописи «Бэлы»; есть тетрадь, содержащая автографы «Максима Максимыча», «Фаталиста» и «Княжны Мери»; здесь же зафиксировано первоначальное название произведения — «Один из героев начала века».

Прежде чем роман вышел отдельным изданием, русский читатель уже был знаком с повестями «Бэла (Из записок офицера о Кавказе)», «Фаталист», «Тамань», которые публиковались в журнале «Отечественные записки» в 1839—1840 гг.

Роман сразу же вызвал споры, не утихающие по сей день. Наиболее обсуждаемые проблемы: творческий метод романа, его жанровая природа, характер главного героя.

В ходе дискуссии о **творческом методе** романа обозначились четыре подхода. Первая точка зрения состоит в том, что «Герой нашего времени» — роман реалистический. Некоторые ученые произведение Лермонтова называют вершиной русской романтической прозы. Иногда роман определяют как образец «романтического реализма». Современный исследователь считает, что творчество Лермонтова, в том числе и роман «Герой нашего времени», явление постромантизма.

Не меньший интерес вызывает и вопрос о жанровой природе романа. Еще со времен Белинского утвердилось представление о том, что «Герой нашего времени» — роман социально-психологический. В 60-е годы XX в. расширилось представление о круге проблем, затрагиваемых в романе, что позволило ему убедительно доказать, что «Герой нашего времени» — также и роман философский.

Наряду с этим существует утверждение, что «Герой нашего времени» — роман лирический, что в повествовании преобладает личное нача-

ло и за каждой строкой ощущается присутствие автора. Но природа лирического в романе более сложна, ведь известно огромное количество произведений, в которых исследуется внутренний мир лишь одного героя, однако лирический пласт при этом не выявляется. Кроме того, автор в лермонтовском романе, передоверив повествование группе рассказчиков и при этом ни одного из них не сделав своим *alter ego*, отказался от прямых форм выражения своей оценки, дистанцировался от изображаемого. Его позиция оказалась скрытой, а в первом издании романа вообще никак не декларировалась ни в предисловии, ни в каких бы то ни было других авторских комментариях. Правда, уже во втором издании Лермонтов помещит Предисловие, где, во-первых, отделит себя от героя, а во-вторых, разъяснит свой замысел: указать болезнь и создать «портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии».

Повествование в романе строится таким образом, что акцент делается не на события, происшествии, случае как таковом, а на восприятии героями (будь то Печорин, странствующий офицер, Максим Максимыч) этого события. Жизненный поток поэтому воспроизводится в произведении опосредованно, а субъективное начало (личное видение) оказывается доминирующим.

Особенностью **композиции** романа становится несовпадение «хронологии рассказывания» и «хронологии событий», параллелизм двух типов интриги: «интриги постепенного развертывания печоринского характера» и «интриги развертывания печоринского сознания». В результате событием в романе становится не только цепь поступков, происшествий, но и ход чувств и мыслей рассказывающих героев, не только череда «авантюры», участником которых оказывался главный герой, но сама «история души человеческой», а в более широком смысле, — сознание как процесс. Не случайно Белинский удивлялся тому впечатлению, которое возникало у него от Максима Максимыча («<...> поэт, заставив Максима Максимыча быть только свидетелем рассказываемого им события, так тесно слил его личность с этим событием, как будто бы сам Максим Максимыч был его героем <...>»), и восхищался «естественностью рассказа, <...> свободно развивающегося, без всяких натяжек, <...> плавно текущего собственной силою, без помощи автора... Автор не подгоняет обстоятельств, как лошадей, а дает им самим развиваться».

Следствием доминирования субъективного ракурса становится сосредоточение внимания героев на событиях и явлениях, вызвавших их интерес, запавших в их душу, сознание. Этим мотивирован сам отбор фактов, над которыми размышляют персонажи.

Так, из тетради Печорина, в которой он «рассказывает всю жизнь свою», странствующий офицер для публикации отбирает только три

эпизода: столкновение с «честными контрабандистами» в «Тамани», поединок с Грушницким в «Княжне Мери» и эксперимент с судьбой в «Фаталисте». Мотивировка подобного отбора проста — все события связаны с кавказским периодом жизни героя. Но существеннее все же другое: все истории дополняют, развивают, уточняют то впечатление, которое уже сложилось в сознании странствующего офицера, по сути, они имеют одну и ту же внутреннюю логику, схему. Все, что могло разрушить образ, и было отмечено «издателем».

Максим Максимыч, проживший большую часть жизни на Кавказе, подробно излагает историю Печорина и Бэлы, в то время как события, которые принадлежат «большой истории», оказываются вне его внимания: так, он лишь мельком упоминает о Ермолове (культовой фигуре в офицерской среде той эпохи), почти ничего не рассказывает о военных стычках — а ведь именно о них было бы естественно услышать из уст бывалого кавказца.

Так жизнь эпохи, историческое бытие оказывается лишь фоном, на котором разворачивается «история души», диагностируется «болезнь», о которой и рассуждают, каждый по-своему, герои романа. При этом все они говорят о себе, о своем восприятии людей и мира, а форма повествования от 1-го лица (от «я») представлена не только в «Журнале Печорина» (что обусловлено дневниковым характером записей), но и в первой части романа, имеющей форму путевых заметок (здесь повествователь, с одной стороны, стремится придать некую объективность своим наблюдениям, с другой — насыщает рассказ гаммой разнообразных настроений).

Герои отталкиваются от факта, но их рассказ содержит преимущественно оценки, настроения, чувства — так в повествовании соединяются информативное и эмоциональное начала, причем эмоциональное, субъективное подчиняет себе информативное.

Герои в романе не просто сообщают о событиях, явлениях и людях, а дают им свою трактовку, поэтому, рассказывая, они свое внимание сосредоточивают на смутных ощущениях, вызванных этим фактом эмоциях, которые и стремятся оформить, осознать, объяснить, выразить то, что всколыхнуло в них событие, встреча, происшествие. В итоге собственно факт остается на периферии их рассказа, в центре же оказывается то неуловимое, что рождено им. Именно на собственном настроении, ощущении и сосредоточена мысль рассказчика. Так, Печорин, например, всегда оказывается во власти интуитивных предчувствий, которые для него реальнее действительности, окружающей его. Именно это интуитивное восприятие бытия многое определяет в его поступках. Вспомним замечания Печорина по поводу Грушницкого («Я его

также не люблю: я чувствую, что мы когда-нибудь с ним столкнемся на узкой дороге, и одному из нас несдобровать») или Вулича («...но, несмотря на его хладнокровие, мне казалось, я читал печать смерти на бледном лице его»), которые воплощаются в поступок, действие героя и оказываются предсказаниями, всему свершающемуся придающими характер роковой неизбежности.

Личное видение, субъективное начало проявляется и в **структуре портретных описаний**. Интересен с этой точки зрения портрет слепого в «Тамани». В нем — минимум объективной информации: только два белых глаза да улыбка, пробежавшая по тонким губам мальчика. Все остальное — сфера чувств, странных ощущений, интуитивных прозрений Печорина, поэтому собственно описание быстро сменяется фиксацией эмоций, вызванных встречей со слепым, и характеризует не описываемого, а описывающего. Печоринское «прочтение» лица, явленного перед ним из сумрака комнаты (а он его именно «читает», как странствующий офицер на станции «читает» лицо Печорина), представляет собой некую иллюзию реальности; вся она — плод его фантазии, сплав прошлого опыта (свидетельство чему — замечание о предубеждении против разного рода увечных), интуиции и пытливого стремления проникнуть в тайну нового, неизвестного ему мира, первым вестником которого и оказывается слепой.

Переключение с описания черт внешности на их трактовку — особенность всех портретных описаний в «Герое нашего времени», при этом видимость часто принимается за сущность, иллюзия — за реальность. Так, все портретные характеристики Печорина в романе заключают в себе чье-то видение, в них отчетливо прочитывается чья-то точка зрения, поэтому легко мотивировать, почему Печорин предстает в данный момент именно в таком обличье.

Максим Максимыч в Печорине видит в первую очередь молодого человека, требующего его попечения: «Он был такой тоненький, беленький, на нем мундир был такой новенький, что я тотчас догадался, что он на Кавказе у нас недавно». Неопытность, хрупкость и незащищенность — вот что разглядел в нем штабс-капитан. И таким ему представляется человек, который незадолго до этого убил на поединке Грушницкого, разрушил мир княжны Мери, разыграл «спектакль», проявив при этом такую силу характера и такое понимание людской психологии, которые Максим Максимыч, конечно, подозревать в нем в момент первой встречи не может.

Хронологически это описание соотносится с тем автопортретом, который находим в «Журнале Печорина»: «Я посмотрелся в зеркало; тусклая бледность покрывала лицо мое, хранившие следы мучительной

бессонницы; но глаза, хотя окруженные коричневою тенью, блистали гордо и неумолимо. Я остался доволен собой». Печорин утром перед дузльо оценивает свою внешность, как актер оценивает грим перед выходом на сцену. Здесь все театрально, но в то же время имеет естественную природу, ведь бледность, круги под глазами — результат мучительных ночных размышлений. Само портретное описание появляется в пограничный момент, когда герой переключается с внутреннего на внешнее, когда рефлексия заменяется действием. Вслед за тем Печорин из ночного уединения выходит в мир дневной, из мира «волшебного вымысла» (так он говорит о чтении «Шотландских пуритан») возвращается в мир, где царствует проза бытия, законы не художественные, а человеческие.

В «Княжне Мери» есть еще один автопортрет Печорина, как бы дублирующий описание Максима Максимыча: «А смешно подумать, что на вид я еще мальчик: лицо хотя бледно, но еще свежо; члены гибки и стройны; кудри густые выются, глаза горят, кровь кипит...» В нем внимание направлено на внешнее, а сам портрет предварен оценкой Печорина, подчеркивающей несоответствие видимого и сущего.

Самый подробный портрет Печорина даст странствующий офицер, и он также представляет единство реального и воображаемого. Настоячивое подчеркивание возможности иного «прочтения» облика Печорина подрывает достоверность конкретного изображения.

Герои романа, по сути, видят перед собой миражи, верят в химеры, созданные их воображением. Но если у Максима Максимыча они вырастают из жизненного опыта, основываются на некоем житейском стереотипе, то у Печорина они литературны, этим обусловлены многочисленные литературные ассоциации в его дневнике: контрабандистка видится ему ундиной и «гётевой Миньонной», а в хромоте Вернера он усматривает сходство с Байроном.

Это качество — свойство не только индивидуального сознания, а человеческой природы вообще. Таков смысл замечания странствующего офицера о кресте, по преданию, поставленному Петром I. Сама легенда мгновенно дискредитируется исторически достоверными фактами, правда, при этом повествователь добавляет: «Но предание, несмотря на надпись, так укоренилось, что, право, не знаешь, чему верить, тем более что мы не привыкли верить надписям». Таким образом, в массовом сознании приоритет безоговорочно принадлежит обману, вымыслу, и обусловлено это тем, что человек больше, чем разуму, доверяет чувству как созидательному, творящему началу.

Субъективное начало в романе проявляется и в структуре диалога, который (особенно в первой части романа) строится на основе ассоци-

аций. Разговор Максима Максимыча со странствующим офицером то прерывается, то возобновляется, и его продолжение, как правило, мотивировано внешними обстоятельствами. История Печорина появляется как завершающее звено прихотливой цепочки ассоциаций: Максим Максимыч отказывается от рома, мотивируя отказ, вспоминает о последствиях давней молодецкой попойки, а затем переключается на рассуждения о поведении подвыпивших черкесов. И уже это размышление о национальных особенностях горцев превращается в рассказ о «странном» человеке. Странствующий офицер стимулирует рассказ Максима Максимыча наводящими вопросами, репликами, ориентир для него — бытующий литературный стереотип, но каждый раз продолжение истории разрушает ожидания — жизнь оказывается непредсказуемее и прозаичнее.

Иначе проявляет себя Печорин. Эмоциональный порыв он, как правило, останавливает логикой, чувство охлаждает рациональным объяснением поступка. В такие моменты обнаруживается полярность эмоционального и рационального восприятия одного и того же события. Ум готов согласиться с аргументацией, но душа не может принять рационального обоснования. Именно поэтому в душе героев появляется какое-то саднящее ощущение недовольства собой, партнером, жизнью и бытием.

Такой сплав рационального и эмоционального рождает своеобразный **тип психологизма**, суть которого состоит в соединении психологического анализа и диалектики души. В «Журнале Печорина» этот принцип изображения внутреннего мира человека проступает особо отчетливо. Повесть «Княжна Мери» написана в форме дневника и представляет собой датированные записи, фиксирующие, как осуществляется «действие», затеянное Печориным. Ситуацию с Грушницким Печорин действительно разыгрывает как спектакль, даже определяет его жанр. «Завязка есть! <...> об развязке этой комедии мы похлопочем,» — говорит он Вернеру. Отзвук этих слов слышится в реплике Печорина, произнесенной им в момент страшной развязки — смерти Грушницкого: «*Finita la comedia!*» — и адресованной опять же Вернеру, который «не отвечал и с ужасом отвернулся». Но записки Печорина фиксируют не только поступки, события — они отражают те мысли, ощущения, которые подготавливают действие. Печорин убежден, что «идеи — создания органические <...>: их рождение дает им форму, и эта форма и есть действие; тот, в чьей голове родилось больше идей, тот больше действует...». Как видим, мысль и действие у Лермонтова не просто связаны, они имеют одну природу, они представляют собой единство. Идея возникает невольно, произвольно, спонтанно. Это

некое озарение. Идея захватывает все сферы человеческого духа. В результате такого понимания взаимосвязи мысли и действия мысль у Лермонтова не иссушает душу, а ведет к действию, поступку.

В «Журнале Печорина» и отражается рождение, развитие идеи, воплощение ее в поступок. Некоторые из записей представляют собой размышления, в которых герой, все больше погружаясь в самоанализ, так и не приближается к рассказу о затеянной им интриге.

Мысль в «Журнале» воспроизводится в живом, стихийном противоречии, развивается зачастую алогично. Но иначе и быть не может — ведь это размышления для себя и в себе. Так, например, монолог Печорина от «3-го июня» представляет собой сплошные вопрошания. Исходный вопрос («Я часто себя спрашиваю, зачем я так упорно добиваюсь любви молоденькой девочки, которую обольстить я не хочу и на которой никогда не женюсь?») показывает, что мысль героя направлена на поиск мотивации собственных действий. Но к осмыслению истинных побуждений своих поступков он так и не приходит. Более того, сама мысль становится абстрактной, отвлеченной от субъекта, не случайно этот фрагмент записей завершается внезапно, когда герой замечает, что «далеко отвлекся от своего предмета».

Для романа характерен ассоциативный «разбег» мысли, не случайно Д. Джойс, родоначальник литературы «потока сознания», говорил, что его манера навеяна «Героем нашего времени», особенно повестью «Княжна Мери».

Мысль захватывает, начинает вести за собой, управлять человеком. Для истолкования поступков героя важны его философские пристрастия, и прежде всего — представления о судьбе. Печорин — фаталист. Но идея фатализма в романе внеисторическая. Каждый раз, проверяя, испытывая судьбу, Печорин доказывает необратимость рока. В основе его мировоззрения лежат два убеждения: «в один прегадкий вечер я имел несчастье родиться» и «рано или поздно, в одно прекрасное утро я умру» (см. запись от «13-го мая», знакомство с доктором Вернером). Печорин верит в предсказания, интуитивные предвидения, свидетельства этому рассыпаны в его записках: «Когда я был еще ребенком, одна старуха гадала про меня моей матери; она предсказала мне смерть от злой жены; это меня тогда глубоко поразило; в душе моей родилось непреодолимое отвращение к женитьбе... Между тем что-то мне говорит, что ее предсказание сбудется; по крайней мере буду стараться, чтоб оно сбылось как можно позже»; «Мои предчувствия меня никогда не обманывали». На пари с Вуличем Печорин идет не потому, что не верит в предопределение (он как раз «читает печать смерти» на его лице), а из страсти к противоречию. Предсмертная реплика Вулича («Он

прав!») адресована Печорину, в ней — завершение спора, в ней — осуществление предсказания.

Печорин исходит из того, что «хуже смерти ничего не случится — а смерти не минуешь», это дает ему ощущение свободы. Конец для всех един, и он зависит не от человека, его действий, а от благосклонности фортуны, поэтому в срок, отведенный судьбой, личность свободна в своих поступках.

Мысль о смерти многое определяет в поступках Печорина, но не страшит его. Смысл всех его действий — поединок со смертью, испытание благосклонности судьбы по отношению к нему, поэтому Печорин постоянно заключает пари, доверяет свою судьбу жребия. Однако результат всех действий героя один и тот же — опустошение, разочарование. Активно действуя, Печорин между тем уверен в том, что его действия несамостоятельны, этим объясняются многочисленные сопоставления: «...сколько раз уже я играл роль топора в руках судьбы! Как орудие казни, я упал на голову обреченных жертв, часто без злобы, всегда без сожаления...», «зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг честных контрабандистов? Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие и, как камень, едва сам не пошел ко дну»; «Неужели <...> мое единственное назначение на земле — разрушать чужие надежды? С тех пор как я живу и действую, судьба как-то всегда приводила меня к развязке чужих драм, как будто без меня никто не мог ни умереть, ни прийти в отчаяние! Я был необходимое лицо пятого акта; невольню я разыгрывал жалкую роль палача или предателя». Печорин движется по кругу в поиске ответа на вопрос, для чего ему дана жизнь, куда ведет его судьба, — и ответа не находит. Не случайно роман заканчивается диалогом, в котором герой получает два взаимоисключающих ответа на свой вопрос. Не случайна и финальная фраза о Максиме Маскимыче: «...он вообще не любит метафизических прений». Для штабе-капитана жизнь ценна сама по себе. Этой цельности и лишено сознание Печорина, отсюда поиск идеала, бесконечное стремление к гармонии и невозможность ее обретения.

Таким образом, роман Лермонтова — не просто социальное отражение действительности, как его нередко трактуют, а скорее философско-психологическое.

Драматургия

Драматическое наследие Лермонтова — пять пьес: в 1830 г. были написаны «Испанцы», «Люди и страсти», в 1831 — «Странный человек», в 1835 — «Маскарад», в 1836 — «Два брата».

Сейчас уже не вызывает сомнений, что Лермонтов создал оригинальную и интересную драматургию (исследователи говорят о том, что она является неосуществленным этапом в истории русского романтического театра), однако ее путь к читателю и зрителю был долгим и тернистым.

Трудным был путь и лучшего драматического произведения Лермонтова — драмы **«Маскарад»**. Она единственная создавалась специально для сцены. Права на ее постановку добивался сам Лермонтов, позднее — актриса Мария Ивановна Валберхова и Щепкин, об исполнении роли Арбелина мечтал Мочалов, однако даже снятие цензурного запрета в 1862 г. не изменило ситуацию. А первые сценические интерпретации **«Маскарада»**, который трактовался как кровавая мелодрама, не принесли славы и популярности произведению. **«Маскарад»** не признавали достижением лермонтовской драматургии ни первый биограф поэта П. Висковатов, ни А. Григорьев, для которого **«Маскарад»** — «нелепая, с детской небрежностью набросанная, хаотическая драма».

Еще сложнее история остальных драм Лермонтова. Впервые они были полностью опубликованы только в 1880 г. П.А. Ефремов, редактор издания, в предисловии писал: «...прискорбно было бы, если бы эти пьесы утратились, что легко могло случиться, потому что уже и теперь в одной из них недостает последнего листа, а у другой исчезло заглавие, а может быть и предисловие или посвящение». Последнее добавление существенно, так как опасность утраты не просто частей, фрагментов, но и целых произведений была велика, ведь известны признания Шан-Гирея о страшных «аутодафе» лермонтовских рукописей, которые, по его мнению, ничего не могли прибавить к литературной славе поэта, а, напротив, повредили бы его моральной и политической репутации (Шан-Гирей боялся, как бы Лермонтов не прослыл атеистом и «богохульником»). Особенное недоумение у него вызывала публикация **«Menschen und Leidenschaften»**: «Не понимаю, каким образом оно оказалось налицо; я был уверен, что мы сожгли эту трагедию вместе с другими плохими стихами, которых была целая куча», — замечает он.

Драматургии принадлежит особая роль в творческом становлении Лермонтова. Поэт обращается к драме в тот период, когда происходит формирование его творческой манеры, когда он еще неизвестен как поэт. Драма становится для Лермонтова своеобразной творческой лабораторией: в ней оттачивается мастерство и формируются основные приметы стиля, предпринимаются первые попытки показать в действии героя, родственного герою ранней лирики, впервые реалистично изображается среда, в которой существует исключительная, незаурядная личность. В драме совершенствуется романтический стиль, появляются первые

ростки реализма, и что самое главное — в ней Лермонтов пытается совместить романтический и реалистический планы изображения.

Все драмы Лермонтова (за исключением «Испанцев») обращены к современности, в них разрабатываются конфликты, имеющие автобиографическую природу. Однако стоит сразу же оговориться: драмы не являются прямой автобиографией Лермонтова, как их часто воспринимают. Характеры и конфликты, заложенные в жизненном материале, поэт развивает по художественным законам, доводит до логически возможного конца те кризисные ситуации, в которых пребывают он сам и его близкие. Автобиографический факт для поэта — повод к раздумию о судьбе и правах личности. Автобиографические моменты сопровождаются вымышленными деталями, наблюдениями над общественной и личной жизнью людей.

Поэт находит сюжеты драм в современной действительности, тем самым расширяет возможности жанра, однако новое сочетает с хорошо известным, узнаваемым. В этом контексте особый смысл приобретает «цитатность» Лермонтова. Исследователи находят множество сюжетных поворотов, заимствованных у Шиллера, Шекспира, Пушкина и др. Однако в каждом случае Лермонтов пытается выявить новые, скрытые возможности «чужой» сюжетной ситуации. Например, в драме «Испанцы» ночной разговор Нозми с Сарой почти буквально повторяет сцену ночного общения Татьяны Лариной с няней. Но Лермонтов смещает акценты: у него солирует девушка, она пытается выразить то, что тревожит ее душу, рассказывает о своем странном (как окажется впоследствии пророческом) сне. Этот разговор приоткрывает завесу тайны над прошлым семьи Моисея. Здесь нет пушкинского лаконизма, нет невысказанного главной героиней чувства — того, что составляет обаяние пушкинского текста, хотя точно воспроизведена его матрица.

В драмах Лермонтов создает яркие бытовые картины, которые позволяют точно обрисовать социальную, историческую среду. Но все же конкретика быта нужна ему лишь как фон, оттеняющий фигуру главного героя. Ведь в пьесах Лермонтова все сосредоточено вокруг личности (именно поэтому говорят об их моноцентризме). Конфликт строится на столкновении яркого, сильного, одинокого героя («странная» личность — наиболее часто встречающееся определение) с действительностью, средой, окружением. Такой герой показан среди людей и явно противопоставлен им. В центре драм оказывается история души, ее отношения с миром, проблема самопознания — в результате действие приобретает философско-символический характер.

Во всех пьесах Лермонтова сюжетообразующую роль выполняют две темы: измена и месть. Измена — свидетельство распада всех свя-

зей между людьми, ведь героя предают близкие: друг, возлюбленная, мать, отец, брат, бабушка. Разрушение отношений, имеющих для человека особую ценность, приводит его к убеждению, что несправедлив миропорядок в целом. Крушение идеала ведет к отрицанию всего бытия, к бунту, к мщению.

Сама форма драмы способствует формированию в творчестве Лермонтова объективного анализа современной действительности и лично значимых внутренних ситуаций. Поэту удалось свои интимные переживания увидеть глазами стороннего наблюдателя, дистанцироваться от них, что, в свою очередь, изменило уровень обобщенности изображения (по сравнению с лирикой). В результате драма становится своего рода предысторией прозаических произведений поэта, не случайно монологи героя из последней драмы переключаются в роман «Герой нашего времени».

«Маскарад». Высшим достижением лермонтовской драматургии является «Маскарад». Он создавался в 1834–1835 гг. По свидетельству А.Н. Муравьева, Лермонтову «пришло на мысль написать комедию, вроде «Горе от ума», резкую критику на современные нравы», однако сугубо обличительного произведения у него не получилось, так как «Маскарад» аккумулирует в себе две традиции. В нем взаимодействуют «высокая» и «низкая», «площадная», традиции (по выражению Е.М. Пульхритудовой).

Внешнее действие произведения опирается на напряженную любовную интригу, в ней Лермонтов использует типичные для мелодрамы того времени атрибуты: здесь и предмет, играющий роковую роль в судьбе героев (потерянный браслет), и многочисленные ошибки, заблуждения, и трагические совпадения, вестники из прошлого героя. Да и такие сцены, как маскарад, карточная игра, пение героини, были типичны для романтической литературы той эпохи. Однако у Лермонтова все происшествя, которые имеют семейно-бытовую природу, утрачивают однозначность, тем самым приобретая более глубокий смысл. Символический план возникает вследствие того, что в драме обозначается внутреннее действие: Арбенин ведет свой спор с Богом, небом, вступает в поединок с судьбой, и этот конфликт задан уже первой сценой. Спасая Звездича, Арбенин, по сути, исправляет то, что предписано роком, и в этом уподобляет себя творцу. Вновь садясь за карточный стол, он избавляет Звездича от своей участи — участи игрока. Монологи Арбенина представляют собой рефлексю не только по поводу собственной судьбы — это, прежде всего, онтологический спор. В этом контексте важна финальная реплика Арбенина: «Я говорил тебе, что ты жесток!» К кому обращается он в безумии (а, с точки зрения романтиков, только в таком

состоянии человеку открывается истина)? Кого видит он («Здесь, посмотрите! посмотрите!..»)? Финальная реплика — итог спора. В этот момент спадает «шелуха» быта, заблуждений и ошибок — и наступает прозрение. Самой репликой как бы персонифицируется та высшая сила, которая управляет миропорядком. Эта фраза и есть арбенинский ответ на те размышления, в которые погружается герой и в моменты уединения, и в шумной толпе. Их смысл состоит в попытке понять, свободен ли человек в своих поступках, доказать, что как личность сам Арбенин не пассивен, не ведом, а напротив, деятелен и способен держать ответ не только за себя, но и за все поколение, утратившее дух сопротивления обстоятельствам и несправедливой судьбе. По сути, Арбенин ищет оправдание жизни как таковой, ищет высший, справедливый смысл бытия.

В заключительной сцене окончательно определяется и судьба Звездича («Он без ума... счастлив... а я? навек лишен // Спокойствия и чести!»). Этот герой интересен тем, что именно по отношению к нему в процессе развития действия судьба демонстрирует особую прихотливость, тем самым реализуется основной лейтмотив, определяющий существо личности князя: «человек как игрушка». Дважды меняется положение Звездича в жизненной иерархии. Бесчестие и мысль о возможности смерти сопутствуют ему. Открывается пьеса поражением князя в карточной игре — а следовательно, его неизбежным отвержением от человеческого сообщества. От выпадения из мира, от утраты в себе человечности (вспомним казаринские характеристики игроков) и избавляет князя Арбенин. Затем новый поворот колеса фортуны — и Звездич повержен той же рукой, которой когда-то был спасен (Арбенин обвиняет князя в шулерстве). Новая попытка с помощью Неизвестного вернуть утраченное оказывается тщетной. Каждый событийный поворот такого рода сопровождается ситуацией возможной смерти: в игровой зале в ответ на отчаянные вопросы Звездича Арбенин бросает фразу: «...Что ж? топиться!..», а затем в доме князя чуть-чуть не убивает спящего соперника. В этот момент особую остроту получает мысль о том, что жизнь — более страшное наказание за ложь, измену, чем смерть. Смерть вообще мыслится как избавление от обмана и «бездушной пустоты» жизни (вспомните реплику Арбенина баронессе Штраль), а потому воспринимается героем как освобождение от тяжкого бремени существования в обществе масок. В этом состоит высший смысл того поступка, который совершает Арбенин по отношению к Нине: он лишает ее обманных треволений жизни, возвращает ее в тот мир, где царит гармония, где душа обретает себя. Не случайна реплика героя: «Нет, людям я ее не уступлю!»

Вся логика развития действия в «Маскараде» показывает: как бы ни вторгался человек в поток жизни, какие бы поступки ни совершал,

не он меняет жизненную ситуацию, а «свершается судьбы определенье»; человек лишь мнит, что может повлиять на ход жизни, изменить если не мироустройство, то хотя бы свою частную судьбу. Мир жесток, несправедлив; в нем нет места для искренних человеческих чувств, в нем невозможны сильные страсти. Ответственность за это Арбенин возлагает не только на общество, но и на высшие силы.

В «Маскараде» Лермонтов находит новый принцип взаимодействия внутреннего и внешнего действия: сюжетная канва далеко не всегда совпадает с внутренней темой, в результате происходит перенесение движения из мира объективного в мир субъективного. Этим как раз и обусловлены сложность сюжетного построения драмы, прихотливость ритмического рисунка. В «Маскараде» мы наблюдаем постоянную смену темпа, напряженности: действие то ускоряется, то замедляется, периоды предельного напряжения, динамизма сменяются периодами затухания, замедления, а иногда и молчания, безмолвия. В результате развитие действия осуществляется преимущественно скачками, зигзагами, а мысль героя сосредоточена на одном слове, реплике, мысли.

Многоплановость действия, символический план, неоднозначность в оценке героев остро поставили вопрос о жанровой природе произведения. «Маскарад» называли «трагедией ревности» и «семейной драмой», «трагедией мести» и «социально-философской трагедией», «романтической драмой» и «трагикомедией». В последнее время утвердился взгляд на «Маскарад» как на социально-психологическую и философскую драму-трагедию.

Драматургия Лермонтова в силу ряда причин не могла оказать серьезного влияния на современный ему театр. Однако его опыт все же был востребован литературой последующих эпох. Прежде всего, многочисленные аллюзии, восходящие к «Маскараду», обнаруживаются в творчестве А.В. Сухово-Кобылина. Отголоски лермонтовского произведения слышны и в пьесе А.Ф. Писемского «Ваал». Многие приемы Лермонтова (в первую очередь создающие мистериальное начало) воспринял А. Блок.

ЕВГЕНИЙ АБРАМОВИЧ БОРАТЫНСКИЙ (1800–1844)

Е.А. Боратынского называют «поэтом мысли». Он стоит у истоков русской философской лирики, так как одним из первых предметом исследования в лирике сделал коренные вопросы бытия: стремился понять, что есть человек и в чем сущность его психологических состоя-

ний, какова логика исторических процессов, что есть истина, что такое мысль и как она «живет».

Боратынский — поэт, применительно к творчеству которого впервые стали использовать слово «исследует». Исследовательское начало, умение выявлять закономерности развития человеческого духа, способность подойти к своему личному духовному опыту как к объекту познания, взглянуть на него со стороны, отделить его от себя, провести скрупулезный анализ того или иного состояния души и дать его художественную картину называют главными особенностями лирики Боратынского Е.Н. Лебедев.

Традиционно в творчестве Боратынского выделяют три этапа. Первый (1818–1824) озаглавлен тяготением к эстетике «арзамасского» круга поэтов, школы «гармонической точности». Для второго (1824–1833–1835) характерно увлечение пессимизмом, переход к философской тематике. Третий период (1833–1844) называют временем расцвета философской лирики.

Первым значительным произведением Боратынского считается элегия «**Финляндия**» (1820). Она стала своего рода «визитной карточкой» поэта, современники так и именovali его — «певец Финляндии». В этой элегии еще много традиционного: например, оссиановские мотивы. Сказывается в ней и опыт исторической элегии Батюшкова: певец, созерцающий суровый северный пейзаж, размышляет об оскудении человеческой природы, об ушедшей героине. Для обоих поэтов вслечение человеческого духа — в прошлом. Однако если у Батюшкова герои и их подвиги продолжают жить в мечте поэта, то у Боратынского все подается под знаком отрицания, забвения, конца (и в этом уже сказывается зрелый поэт):

Умолк призывный шит, не слышен скальда глас,
Воспламененный дуб угас,
Развевл буйный ветр торжественные клики;
Сыны не ведают о подвигах отцов,
И в дольном прахе их богов
Лежат низверженные лики!
<...> Ваш след исчез в родной стране.

Зрелый Боратынский как трагическую ошибку человечества будет воспринимать чрезмерное доверие разуму в ущерб чувству. Это, по его мнению, ведет к тому, что поэтическое слово оказывается невостребованным, а следовательно, неизбежным становится «уход поэта» из мира. Не случайно в цикл «Сумерки» включено стихотворение «Пос-

ледный поэт». Примечательно, что уже античность будет мыслиться Боратынским как кризисная эпоха, так как именно в это время и происходит разрыв гармонического единства, начинается отчуждение человека от мира природы.

Входит в элегию «Финляндия» и тема современного поколения:

Что ж наши подвиги, что слава наших дней,
Что наше ветреное племя?
О, все своей чредой исчезнет в бездне лет!
Для всех один закон, закон уничтоженья,
Во всем мне слышится таинственный привет
Обетованного забвенья!

В этих строках слышится приговор, вынесенный своему поколению другим поэтом — Лермонтовым. Созвучие как раз и обусловлено тем, что оба поэта говорят о своем поколении как об обреченном на забвение, и показывают, что сознание их современника **трагически раздвоено**. Эта тема раздвоенности сознания современного человека впервые мощно зазвучала именно в лирике Боратынского. В элегии «**Рассеивает грусть пиров...**» («Уныние»)(1821) лирический герой одновременно пребывает в двух противоположных состояниях: внешнее — шумное веселье в кругу приятелей, пьяное забытие; внутреннее — грусть, одиночество, отстраненность от происходящего. Внешнее и внутреннее состояния лирического героя одномоментны: они не просто противопоставлены Боратынским — они не сводимы в принципе. Стремление «утопить ум» в бокале вызвано жаждой забвения, попыткой пресодолеть то внутреннее состояние, которое определяет существо личности лирического героя, — состояние «грусти». Но попытка вырваться из внутренней сосредоточенности, жить «вне себя», слиться с другими обречена уже потому, что внутреннее — это и есть истинное (природное) свойство человека.

Раздвоенностью сознания лирического героя обусловлен и основной художественный прием — прием антитезы (один из излюбленных у Боратынского; при этом антитеза в художественном мире поэта больше чем приск — это способ познания мира). Уже в первой строке сведены «грусть» и «веселье», антитеза усилена оксюморонным сочетанием «грусть пиров». Во второй строфе внутренняя раздвоенность получает более глубокую мотивировку через включение пейзажных моментов (возникает антитеза «тишина мира природы — буйное веселье людей»), в результате мир человека оказывается противопоставленным миру природы, человек выпадает из общего порядка.

В третьей строфе снова звучит «я», заменяя «мы» второго четверостишия. Эта строфа — своего рода парадоксальный итог, в ней обо-

значается неразрешимое противоречие: внешнее не захватывает героя, не становится его сущностью («безрадостно с друзьями радость пел»), ему «чуждо» то, во что он погружен, он внутренне отстранен от своего внешнего «я», в нем сохраняется способность к самоанализу, расчленяющему душевное состояние.

Почему невозможно обретение желаемого: забвения и веселья? Финальный афоризм (а Боратынскому свойственна подчеркнутая афористичность концовок): *«Одну печаль свою, уныние одно // Унылый чувствовать способен»* — показывает невозможность преодоления изначальных свойств личности, внутренней природы человека. Они заповеданы человеку «роком», судьбой.

Двойственным, противоречивым в лирике Боратынского предстает не только лирическое «я», но и чужое сознание. В стихотворении **«Как много ты в немного дней // Прожить, прочувствовать успела...»** раздвоено женское сознание. Заключительные строки: *«Как Магдалина, плачешь ты, // И, как русалка, ты хочешь!»* — рисуют образ, сочетающий в себе разнородные начала, мечущийся между крайностями, что и становится причиной опустошенности, жизненной пресыщенности. По Боратынскому, душа, пребывающая *«В тоске душевной пустоты»*, обречена на раздвоенность, на метания, на поиск своего истинного я.

Одним из любимых жанров Боратынского является **элегия**. Первый этап творчества поэта прошел под знаком элегии, в это время параллельно развиваются две разновидности жанра: интимная (психологическая) и медитативная. Первый тип элегии представлен в таких стихотворениях, как *«Разуверение»*, *«Признание»*; второй — *«Истина»*, *«Череп»*.

Аналитический психологизм Боратынского основан на том, что поэт как бы отстранен от своего «я», смотрит на свой духовный мир со стороны, извне, дает художественную картину разных состояний души. Он разлагает их, проводит скрупулезный анализ, может, поэтому даже названия стихотворений (*«Безнадежность»*, *«Веселье и горе»*, *«Вера и неверие»*, *«Тоска»*, *«Уныние»* и др.) представляют собой перечень различных чувств и внутренних состояний. Мысль подвергает жесткому анализу те вещи, которые на первый взгляд кажутся неразложимыми. Эту особенность поэтической мысли Боратынского Вяземский называл *«раздробительностью»*. Но именно такие элегии Боратынского поразили Пушкина, он считал их вершинами жанра. Вот пушкинская оценка творений современника: *«Боратынский — прелесть и чудо; Признание — совершенство. После него никогда не стану печатать своих элегий...»*

В основе таких элегий, как **«Разуверение»** (*«Не искушай меня без нужды...»*), **«Приманкой ласковых речей...»**, **«Признание»** (*«Притворной нежности не требуй от меня»*) и др., лежит любовное пережи-

вание, но Боратынский нашел новый круг эмоций, вызванных этим чувством. В «Разуверении», «Признании» любовь — в прошлом. Уже пережиты страдания, утихла боль от мучительного чувства. Как заметил С. Бочаров, «Боратынский строит парадоксальную ситуацию любовной элегии уже без любви», поэт размышляет не над тем, что было (в типичном для элегии ключе), а над тем, что стало. В «Разлуке» («Расстались мы, на миг очарованьем...») (1820) осуществляется анализ психологического состояния героя, вспоминающего о прежней любви, и в этой лирической медитации естественно сведены его прежние и нынешние чувства. В «Разуверении», «Признании» попытки женщины воскресить чувство и рожают монолог лирического героя. Оба стихотворения начинаются с диалогически ориентированной реплики («Не ищущай меня без нужды // Возвратом нежности твоей...», «Притворной нежности не требуй от меня; // Я сердца моего не скрою хлад печальной»). Это как бы выхваченный фрагмент разговора, в котором отсутствует реплика героини, вызвавшая к жизни признание лирического героя. Однако в «Признании», например, в ткань лирического монолога входят и ее слова, они легко восстанавливаются, так как именно ими рождены горестные размышления, а свое высказывание лирический герой строит, как бы отталкиваясь от ее упреков: «Ты права, в нем [в сердце. — И.Ю.] уж нет прекрасного огня // Моей любви первоначальной», «Я не пленен красавицей другою, // Мечты ревнивые из сердца удали». В стихотворении «Приманкой ласковых речей...» третья строфа организована подобным же образом: возникает ощущение диалога, так как цитируются слова героини, но ее доводы тут же опровергаются как невозможные для себя, как ложные:

Вам дорог я, твердите вы,
Но лишний пленник вам дороже,
Вам очень мил я, но, увы!
Вам и другие милы тоже.

В любовных элегиях отчетливо прорисовываются психологические черты как героя, так и героини. В определенном смысле они двупортретны. Она (особенно в стихотворениях пономаревского цикла) ветреная, изменчивая, но одновременно милая, ласковая, нежная искушительница. Она манипулирует чувствами другого. Ее любовь эгоистична и прихотлива, в ее основе — тщеславное желание обладания. Для нее любовь — игра, для него — плен. Потому так мучительно само воспоминание о пережитом, ведь вновь вспыхнувшее чувство сокрушит то состояние сна, в которое погрузилась душа, пройдя через страдание. Именно поэтому он волевым усилием «запрещает» возродиться чув-

ству, ведь разочарование неизбежно, и оно станет непосильным грузом для души, с таким трудом обретавшей забвение. Эти любовные элегии Боратынского часто соотносят с пушкинским «романом в стихах». Тот тип сознания, который Пушкин сделал объектом изображения в «Евгении Онегине», у Боратынского выражает себя в лирической медиации.

В лирике Боратынского возникает парадоксальное понимание душевного забытья, покоя, сна, равнодушия. До Боратынского никто не употреблял понятие «душевный хлад» как положительное. Для него они — итог жизненного опыта, перенесенных страданий, высшее (мудрое) состояние человеческой души. Сон — такое состояние души, которое заведомо исключает из своего круга все, что может ввести в волнение. Покой — реакция на перенапряженность бытия. Все это — сформированное самой жизнью умение быть выше события, выше житейских тревожений. «Равнодушнем богатый» — такую формулу встречаем в послании «Где ты, о Дельвиг мой...». Анализ этих душевных состояний Боратынский осуществляет в элегии «Две доли» (1823). В первом четверостишии заявлена основная антитеза: «надежда и волненье» — «безнадежность и покой». Но это меньше всего оценочное противопоставление. Это две равноправные возможности, выбор между которыми осуществляет сам человек. «Надежда и волнение», с точки зрения поэта, удел «юношей кипящих», когда «опыт строгий» еще не охладил порывов души, когда еще не пришло «знание бытия». Зрелость тяготеет к покою. В той части стихотворения, где дается анализ состояния «безнадежности и покоя», возникает картина духовного оцепенения (*«берегите хлад спасительный // своей бездейственной души»*), усиленная сравнением ожившей души с трупом: *«Своим бесчувствием блаженные, // Как трупы мертвых из гробов, // Волхва словами пробужденные, // Встанут со скрежетом зубов; // Так вы, согрев в душе желания...»*. Так как в стихотворении соотносятся разные этапы жизни человека, то неизбежно возникает образ судьбы: сначала, когда речь идет о юности, это слово сопровождает эпитет «насмешливая», а затем слово «судьба» трансформируется в «судьбину» — эта метаморфоза выражает представление о жизни как о тяжелом испытании, ниспосланном человеческой душе. Однако сам трагический опыт, с точки зрения Боратынского, необходим. Одно из стихотворений начинается такой декларацией: *«Поверь, мой милый друг, страданье нужно нам; // Не испытав его, нельзя понять и счастья...»*. Страдание обостряет чувства, формирует другую систему ценностей. Пройдя через страдание, человек получает дар воспринимать простые и

естественные человеческие проявления как особо значимые, приобретает особый «вкус» к жизни:

Пусть мнимым счастьем для света мы убоги.
Счастливы нас бедней, и праведные боги
Им дали чувственность, а чувство дали нам.

В целом ряде стихотворений Боратынский свою личную судьбу осмысляет как расставание с верой в возможность счастья, обретение холодного покоя, равнодушия, сознательное выпадение из общего потока жизни («Дорога жизни», «Желанье счастья в меня вдохнули боги...» и др.). В одной из посмертных статей о Боратынском как раз и говорилось о том, что он «не умел уравниваться с современностью». Но Боратынский и не стремился идти в ногу со временем. Когда наступила эпоха николаевского безвременья, поэт выбрал позицию сознательного молчания. В одном из писем той поры он так и пишет: «Будем мыслить в молчании и оставим литературное поприще Полевым и Булгариным... Заключимся в своем кругу, как первые братия христиане, обладатели света, гонимого в свое время, а ныне торжествующего. Будем писать, не печатая. Может быть, придет благопоспешное время». В таких внутренних обстоятельствах создавался цикл «Сумерки», увидевший свет в 1842 г. В «Сумерках» Боратынский, по меткому определению Мельгунова, из элегического поэта личности стал элегическим поэтом человечества. Это подчеркнуто интеллектуальный цикл.

«Сумерки» — явление необычное на фоне тех циклов, которые существовали в то время. Как правило, в цикл объединялись произведения, в которых просматривается либо единство темы, либо общие герои. В «Подражаниях Корану», «Песнях о Стеньке Разине», «Песнях западных славян» Пушкина все связано единством предмета изображения. У Боратынского иной, более сложный принцип циклизации, очень напоминающий полифонию. И.М. Тойбин, например, считал, что «книга строится по принципу сюиты, но не психологической, личной, связанной обычно с историей любви, а философской». Не случайно исследователи при анализе структуры цикла часто используют музыкальную терминологию. Своего рода камертоном, задающим звучание всему циклу, является его название. Боратынский реализует разные смыслы слова «сумерки». «Сумерки» — это название беседки в Муранове, в которой поэт любил работать. Но прежде всего срабатывала символика заката: закат собственной жизни, закат цивилизации...

Своеобразной увертюрой является открывающее цикл «Послание князю Петру Андреевичу Вяземскому». В нем отчетливо проступают

настроение и тема, которые затем не раз воплотятся в разных стихотворениях, — тема поэта и времени (поэт тоскует по миру, но осознает невозможность преодоления существующего разрыва).

Три основных мотива в разных сочетаниях варьируются в цикле: античность и «железный» век; земное и небесное в человеке; существование художника. Боратынский так располагает стихотворения в цикле, что происходит постоянная смена интонаций и настроений. Когда эмоциональный строй достигает трагического напряжения, вдруг звучат иронические, сатирические нотки. Ударные в смысловом отношении стихотворения (такие, как «Последний поэт», «Приметы», «Недоносок», «На что вы дни?..», «Что за звуки? Мимоходом...», «Осень» и др.) Боратынский окружает миниатюрами: посвящениями, эпиграммами, стихотворениями в духе древних («антологическими пьесами»). Так, например, стихотворение «Ропот» («Красного лета отравы, муха досадная, что ты...») несколько разряжает атмосферу «Сумерек», потому что неожиданное воплощение получает банальная бытовая деталь (о назойливости мухи говорится в стилистике антологической пьесы). Через подобные «сближения» вечное соотносится с сиюминутным, высокое — с суетным (см., например, стихотворение «Увы! творец непервых сил...» в соотношении с темой художника-поэта в общем контексте «Сумерек»).

Кульминация цикла — стихотворение «Осень». В нем сходятся два смысловых обертона в общей символике сумерек: осень — сумерки природы («вечер года»), осень — сумерки в жизни художника («осень дней»). Такое схождение обусловлено тем, что в стихотворении контрастно соотнесены труд земледельца и труд художника, сопоставляется природное и духовное. Труд земледельца (природное начало) гармоничен, целостен; ощутимы его результаты:

Гуляет серп. На сжатых бороздах
Снопья стоят в копнах блестящих
Иль тянутся вдоль жнивы, на возах,
Под тяжкой ношею скрипящих,
И хлебных скирд золотоверхий град
Подъёмлется кругом крестьянских хат.

Оттого и царит здесь атмосфера довольства и жизненной воплощенности. Оттого и лексический строй ориентирован на концентрацию позитивных смыслов: «овины *весело* дымятся», «*отрадное* тепло в его избе». Потому и будущая зима не вызывает тревоги: «*Иди, зима! На строги дни себе // Припас оратай много блага...*».

Иные плоды пожинает «оратай жизненного поля» — творец. Возникает ощущение трагической безысходности: слово поэта не находит отзыва. Глубочайшее постижение мира заведомо обрекает поэта на духовную изоляцию. В связи с этим Боратынский говорит о двух типах слова: одно — «пошлый глас, вещатель общих дум», другое — *«тот глагол, // Что страстное земное перешел»*. Толпа откликается на них по-разному: банальность «звучный отзыв в ней находит», слово духовного труженика остается без отзыва. Итог раздумий Боратынского состоит в том, что выход к подлинно духовному труду обрекает художника на утрату «радостей земных». В этом вечная драма художника, духовная катастрофа.

Отличительной особенностью творчества Боратынского является высокая интеллектуальность его лирики. Пушкину принадлежит высказывание, в котором очень емко выявлена суть художественного мышления поэта: «Он у нас оригинален, ибо мыслит. Он был бы оригинален и везде, ибо мыслит по-своему, правильно и независимо, между тем как чувствует сильно и глубоко».

Мысль (постижение ее сущности, эволюция, воплощение в слове и укоренение в общественном сознании) становится в лирике Боратынского **самостоятельной темой**. Поэта интересует мысль как онтологическая категория. Она, по Боратынскому, существует сам по себе, как некое изначально присущее миру знание, способное с помощью слова обрести плоть. Однако мысль не неподвижна, она «живет» во времени: трансформируется, изменяется, но не исчезает, не пропадает бесследно. Об этом такие стихотворения, как «Сначала мысль воплощена в поэму сжатую поэта», «Все мысль да мысль, художник бедный слова», «О, мысль, тебе удел цветка...», «Предрассудок» и т.д.

В них важную роль играет предметное начало. В основу лирического сюжета кладется развернутое сравнение или система сравнений, метафор, которые позволяют «опредметить» абстрактную категорию, какой и является мысль. Так, в стихотворении **«Сначала мысль воплощена в поэму сжатую поэта...»** три последовательно сменяемых этапа «жизни» мысли предстают, с одной стороны, как смена форм, в каких она является человеку (поэма, роман, публицистика), с другой — как разные периоды жизни женщины («дева юная», «искушенная жена», «болтуня старая»). По сути, это сравнение подсказано родовой спецификой слова — мысль в русском языке женского рода. Мысль затаскивается, теряется, опошляется именно потому, что оказывается растолкованной и бесконечно воплощенной в разных формах. Она теряет новизну, превращается в банальность, а потому и утрачивает самую себя. Собственно это и есть смерть мысли как таковой. Однако, по Боратын-

кому, сама смерть мысли есть рождение нового знания. Эта мысль пластично выражена в миниатюре «**О, мысль, тебе удел цветка...**». Над этим размышляет поэт в стихотворении «**Предрассудок**». В нем речь идет о верованиях, о смене мировоззренческих основ, коренных представлений о мире, которые определяют развитие человеческой цивилизации в целом. «Старый храм» — это те представления, которые сформировались во времена, когда человек еще не отделил себя от мира природы, когда не доверился всецело разуму, когда владел общим с природой языком (стихотворение «**Приметы**»). Новые представления о мире, новые опоры — на разум, а не на чувство — рожают новую истину, новую картину мира, однако бывшее чувство родства со всем природным как раз и отражается в том, что принято называть предрассудком. Понять их — значит понять и прошлое человечества, значит осознать свое настоящее. Этим обусловлено финальное четверостишие:

Воздержи младую силу!
Дней его не возмущай;
Но пристойную могилу,
Как уснет он, предку дай.

Так Боратынский в рамках лирического стихотворения выражает одну из основополагающих философских идей о бесконечности процесса познания.

Л.Я. Гинзбург так сформулировала основную тему поздней лирики Боратынского: «...трагическое самосознание человека, изолированного, отторгнутого от общих ценностей. В этом социальный смысл проблематики позднего Боратынского, ее историческая конкретность — поскольку за нею стояла судьба сломанного поколения». Боратынский особо остро ощущал этот надлом, потому что испытал катастрофическое крушение надежд на будущее еще в юности, когда понес наказание за совершенный проступок. С тех пор чувство рока, несправедливо-слепой судьбы не покидало его. Именно поэтому загадкой позднего Боратынского стало стихотворение «**Пироскаф**» (пироскаф — это пароход). В нем выражено нетипичное для поэта восприятие жизненного пути, так как в душе лирического героя возникает надежда. Однако, как справедливо замечают исследователи, время создания (а стихотворение было написано незадолго до смерти, в 1844 г.) накладывает трагический отсвет на те оптимистические обертоны настроения, которые ощутимы в «Пироскафе». Ведь надежда воскресала в душе, предчувствующей кончину.

НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ГОГОЛЬ (1809–1852)

Н.В. Гоголь родился в местечке Большие Сорочинцы, Миргородского уезда Полтавской губернии. Детские годы его прошли в небольшом имении отца — селе Васильевке близ Миргорода. Патриархальная тишина обширного живописного сада, окружавшего уютный помещичий дом, мир и согласие между родителями, книги, увлечение театром, привитое отцом и поощряемое дальним родственником — Д. Трошинским, содержавшим собственный домашний театр, — вот атмосфера, которая формировала характер молодого Гоголя.

Девяти лет мальчика отдали в полтавское уездное училище, а затем Гоголь поступил в только что открывшуюся в Нежине Гимназию, где проучился с 1821 по 1828 г. К этому времени относятся и первые литературные опыты Гоголя: он сочиняет стихи, пишет трагедию «Разбойники», сатиру в прозе «Нечто о Нежине, или Дуракам закон не писан». Эти гимназические опыты известны нам только по рассказам товарищей Гоголя.

Другим увлечением Гоголя был театр. Он принимал активное участие в постановке гимназических спектаклей — рисовал декорации, переписывал пьесы и играл преимущественно комические роли стариков и старух. Современники вспоминали, что особенно удачно Гоголь исполнял роль Простаковой в «Недоросле».

Молодой человек всерьез задумывается над своим будущим. Не только заботы о хлебе насущном волнуют Гоголя, им владеют высокие помыслы, о которых красноречиво свидетельствуют строки из его письма 1827 г. к П. Косяровскому. Гоголь пишет, что вот уже два года он занимается «изучением прав других народов» и «естественных законов» и клянется «ни одной минуты короткой жизни своей не утерять, не сделав блага». Он перебирает в уме «все состояния, все должности в государстве», с тем чтобы определить свое призвание, найти такую службу, где он может стать «истинно полезен для человечества». Юношеская восторженность влекла Гоголя в столицу, где он надеялся удовлетворить свою жажду служения человечеству.

Мечты о «служении человечеству» очень скоро развеялись при ближайшем знакомстве с Петербургом. К тому же изданная в 1829 г. (под псевдонимом В. Алов) поэма «Ганц Кюхельgarten» была встречена насмешками, попытка поступить на сцену тоже не удалась, стремление к службе высокого государственного значения увенчалось поступлением в 1830 г. на должность... писца в департамент уделов.

В это же время Гоголь начинает активно посещать Академию художеств, занимается живописью, знакомится с бытом и нравами художников, впоследствии описанными в «Портрете» и «Невском проспекте». Возобновились и занятия литературой, но теперь Гоголь обращается к украинской жизни, к украинскому фольклору, который хорошо знал и любил. В письмах к матери он просит сообщать ему народные поверья и преданья, «которых множество носится между простым народом».

Эти сведения были нужны Гоголю для работы над уже начатой первой книгой «Вечеров на хуторе близ Диканьки», которая вышла в свет в сентябре 1831 г. Вторая часть «Вечеров» выходит в 1832 г. Гоголь становится известным писателем. На появление первой книги «Вечеров» восторженно откликнулся Пушкин: «Вот настоящая веселость, искренняя, непринужденная, без жеманства, без чопорности, — писал Пушкин. — А местами какая поэзия! Все это так необыкновенно в нашей нынешней литературе, что я доселе не образумился...» Высоко оценил «Вечера» Белинский, отметив, что «...все, что может иметь природа прекрасного... все, что народ может иметь оригинального, типического, все это радужными цветами блестит в этих первых поэтических грезах Гоголя...»

Начало 30-х годов — время интенсивной литературной деятельности Гоголя, которую он совмещает со службой в качестве профессора кафедры всеобщей истории в Петербургском университете. Увлеченный «историческим знанием», Гоголь не только разрабатывает лекции по всеобщей истории, но и активно собирает и обрабатывает материал по истории Украины.

В конце 1835 г. Гоголь уходит из университета и всецело отдается литературной деятельности. Преданно и честно служит писатель литературе, России, своему народу. Незадолго до смерти он сжег второй том «Мертвых душ», тем самым символически подведя итог своей жизни. Умер Гоголь в Москве в конце февраля 1852 г.

От «Вечеров на хуторе близ Диканьки» к «Миргороду»

Повесть «Сорочинская ярмарка» завершается описанием свадьбы: «От удара смычком музыканта в сермяжной свитке... все обратилось к единству и перешло в согласие. Люди, на угрюмых лицах которых, кажется, век не проскальзывала улыбка, притопывали ногами и вздрагивали плечами... Все несло, все танцовало...» Но вот... «гром, хохот, песни слышатся все тише и тише, смычок умирает, слабея и теряя неясные звуки в пустоте воздуха... Не так ли и радость, прекрасная и не-

постоянная гостья, улетает от нас, и напрасно одинокий звук думает выразить веселье. В собственном эхе слышит он уже грусть и пустынно и дико внемлет ему... Скучно оставленному! И тяжело, и грустно становится сердцу, и печем помочь ему...»

Это написано в 1829 г. Гоголю всего двадцать лет, но какую странную гармонию образует резкая смена настроений повествователя! В этом раннем произведении выразилось то, что станет эмоциональной доминантой всего творчества писателя. Эмоционально-нравственное колебание между меланхолией и весельем, между горькими сомнениями и надеждами, между идеалом и действительностью — не только характерная черта его темперамента, о которой говорили и писали современники. Мировоззрение Гоголя и все его творчество отмечены борьбой светлого и темного начал в сознании писателя, борьбой с самим собой и со злом окружающего его мира.

В русской литературе появление «Вечеров...» знаменовало новый этап в развитии понятия *народности*, понятия далеко не нового, но приобретающего новое содержание в начале 30-х годов. Народность понимается теперь не только как форма выражения национального характера (или согласно философско-исторической терминологии 30—40-х годов — «духа»), она приобретает в творчестве Гоголя социальную окраску. В «Вечерах...» Гоголя народ предстает как хранитель и носитель национальных основ жизни, утраченных образованными классами. Этот конфликт обусловил характер изображения жизни, под «веселой народностью» (Белинский) которой скрывалась тоска по былой запорожской вольности закрепощенных «диканьских козак».

Художественный мир «Вечеров...» соткан из мотивов украинского фольклора, взятых из самых различных жанров — героико-исторических «дум», лирических и обрядовых песен, сказок, анекдотов. Однако пестрая картина народной жизни не распадается под пером Гоголя на множество цветных картинок быта потому, что единым оказывается *ракурс* «живого, — по определению Пушкина, — описания племени поющего и пляшущего». Его можно определить как отражение поэтического, жизнеутверждающего сознания самого народа.

Другое, не менее важное объединяющее повести цикла начало, *сказ* — народное просторечие, которое является одновременно и средством отграничения речи автора от речи его героев, и предметом художественного изображения. В третьей главке «Сорочинской ярмарки» повествователь почти незаметно для читателя передает инициативу рассказывания человеку из толпы, который и посвящает Черевика в проделки *красной свитки*. Он убеждает слушателей в неудаче ярмарки, потому что «заседатель — чтоб ему не довелось обтирать губ после пан-

ской сливянки — отвел для ярмарки проклятое место, на котором, хоть тресни, ни зерна не спустишь». Или в «Ночи перед Рождеством» автор-повествователь, давая слово Вакуле, обратившемуся к Пашоку, наделяет кузнеца словами, в которых сказывается народное представление об уважении: «К тебе пришел, Пацюк, дай боже тебе всего, добра всякого в довольствии, хлеба в пропорции!», а затем комментирует: «Кузнец иногда умел вернуть модное слово; в том он понаторел в бытность еще в Полтаве, когда размалевывал сотнику досчатый забор». Здесь и характеристика Вакулы, выделяющая его из толпы, и определение границы, существующей между автором и его героем. В сочетании авторского слова и речи персонажей заключается особый комизм «Вечеров...», мотивированный художественной функцией их «издателя» — пасичника Рудого Панька и других родственных ему рассказчиков.

Поэтому столь значительна роль *предисловия* к «Вечерам...», написанного от лица Рудого Панька как носителя речевой нормы не автора, а его рассказчиков. Она остается неизменной во всех повестях цикла, что подчеркивает постоянство свойств национального характера и его точку зрения на изображаемую в рассказах жизнь. Важным следствием этой черты цикла становится то, что *время в повестях лишено исторической определенности*. Так просторечие — сказ, а значит, и духовный облик персонажей «Сорочинской ярмарки» и «Ночи перед Рождеством» ничем не отличаются одно от другого. А ведь время в первой повести отнесено к современности, протекает на глазах автора-повествователя, а действие второй приурочено ко времени царствования Екатерины Второй, когда готовился обнародованный в 1775 г. указ о лишении запорожского войска всех вольностей и привилегий.

Своеобразно проявление в «Вечерах...» истории, которая в одних повестях («Сорочинская ярмарка», «Ночь перед Рождеством», «Майская ночь») предстает перед нами в облике устно-поэтических фантазий, а в других — имеет четко обозначенные временные границы — от эпохи борьбы «козацкого народа» против поляков («Страшная месть») до его современности («Иван Федорович Шпонька и его тетушка»). Но даже в том случае, когда история скрыта за событиями повседневной жизни, она звучит в народном сказе, утверждающем вольность и свободу как обязательное условие существования человека. В словах Параськи («Сорочинская ярмарка») слышится протест вольной казачки: «Нет, мачеха, полно колотить тебе свою падчерицу! Скорее песок взойдет на камне и дуб погнется в воду, как верба, нежели я нагнусь перед тобою!» Возмущенный произволом сельского головы, Левко («Майская ночь») с достоинством напоминает парубкам о своих правах: «Что

же мы, ребята, за холопья?... Мы, слава богу, вольные казаки! Покажем ему, хлопцы, что мы вольные казаки!»

На этих же основаниях соединены в цикл **«Миргород»** входящие в него повести. Не случайно Гоголь дал этому сборнику подзаголовок **«Продолжение вечеров на хуторе близ Диканьки»**, подчеркивав тем самым идейно-художественное единство циклов и сам принцип циклизации.

Увлеченный «историческим знанием», Гоголь активно собирает и обрабатывает материал по истории Украины. «Мне кажется, — признается Гоголь в это время одному из своих корреспондентов, — что я напишу ее, что скажу много нового, чего до меня не говорилось». И действительно, то новое, о чем говорил писатель, сказилось не в «Истории Украины», не завершённой им, а в его повести **«Тарас Бульба»**. Она была написана в неизвестном до того в русской литературе жанре народно-героической эпопеи. Герой произведения — «национальный дух» вольнолюбивого запорожского казачества. Воспроизводя в повести события эпохи борьбы Украины за национальную независимость от польского панства, Гоголь даже не даёт точной хронологии событий, относя действие то к XV, то к XVI в. Также невозможно найти и реально-исторический прототип образа Тараса Бульбы. Это можно объяснить тем, что основным источником для создаваемых Гоголем образов и характеров повести стали памятники народной поэзии, а не исторические труды и архивные документы. Как показали специальные исследования, в «Тарасе Бульбе» нет почти ни одного исторического или лиро-эпического мотива, который не имел бы своего источника в украинском фольклоре, в его исторических думах и песнях. Запечатленное в них народное сознание получает свою персонификацию в «богатырском», по определению Белинского, характере атамана Бульбы.

Образ Тараса Бульбы — предшественник образа Пугачева в «Капитанской дочке» Пушкина. Но в отличие от пушкинского характера предводителя народной вольницы, Бульба — характер не социально-, а национально-исторический. Работа над повестью продолжалась с перерывами около девяти лет: с 1833 по 1842 г. Первая редакция «Тараса Бульбы» появилась в сборнике «Миргород», вторая — в период работы над первой частью «Мертвых душ».

Цикл «петербургских повестей»

В 1835 г. выходят две книги Гоголя: «Арабески» и «Миргород». В сборник «Арабески» были включены повести «Невский проспект», «Записки сумасшедшего» и «Портрет», а также статьи Гоголя по воп-

росам истории и искусства. Собранные вместе, эти произведения представляют собой идейно-художественное единство, в котором ясно обозначились черты творческого метода молодого писателя, определился основной объект его сатиры — *пошлость пошлого человека*, как писал об этом сам Гоголь. Средоточием пошлой русской действительности под пером Гоголя становится Петербург — столица империи, символ русской государственности. Петербургские повести — следующий этап в развитии художественного метода Гоголя.

В петербургских повестях, изданных за исключением «Носа», в составе «Арабесок», Гоголь, по словам Белинского, «от веселого комизма переходит к «юмору», который у него состоит в противоположности созерцания истинной жизни, в противоположности идеала жизни — с действительностью жизни». Говоря так, Белинский четко определил то новое, что внес Гоголь в русскую литературу и что потом было названо Чернышевским ее «критическим направлением». Если в «Вечерах», в «Тарасе Бульбе» «созерцание истинной жизни», ее идеал пресобладают над «горьким юмором», над критикой несовместимой с этим идеалом действительности, то в петербургских повестях нет непосредственно выраженного идеала жизни — он проявляется только в критическом пафосе произведений.

Объединяющим повести в цикл началом оказывается сквозная тема обманчивой привлекательности столичной жизни, под внешним великолепием которой скрывается пошлая проза ее реальности. Не случайно цикл начинается «Невским проспектом» — символическим образом обмана и суety, образом «всеобщей коммуникации» России. Представляя читателю своего «героя» — Невский проспект — Гоголь, используя метонимию, показывает движущиеся по улице бакенбарды, галстуки, усы и другие «части» человека, тем самым реализуя метафору об обезличивании человека бюрократическим миром. Финальная реплика «Невского проспекта»: «О, не верьте этому Невскому проспекту... Все обман, все мечта, все не то, чем кажется!» — может служить эпиграфом ко всему петербургскому циклу.

В «Невском проспекте» Гоголем «задана» не только главная тема всех входящих в него повестей, но и намечены основные сквозные мотивы, связывающие отдельные картины жизни Петербурга в единое целое. Одна группа мотивов воплощена в событийном движении сюжета и обеспечивает единство повестей на смысловом, концептуальном уровне: это мотивы обмана, торга, крушения иллюзий и т.д. В той или иной степени они реализованы и в «Носе», и в «Портрете», и в «Записках сумасшедшего». Другая выполняет функцию поэтического приёма и характеризует особенности повествования. Так, развертывание

сюжета в «Невском проспекте» мотивировано образом «сна», который возникает в самом начале: описание Петербурга дается через последовательное перечисление пробуждающихся граждан, появляющихся на проспекте.

Мотив обмана, звучащий в изображении картины Невского между двумя и тремя часами пополудни, реализован в самой структуре речи повествователя. Гоголь чрезвычайно подробно останавливает внимание читателя на видах усов и бакенбард служащих департаментов, шляпках дам, талиях, улыбках. Однако в этой «болтовне» повествователя, построенной на парадоксе, заключена экспозиция повести о жизни, где все — обман. Так, рассуждая о множестве людей, «которые, встретившись с вами, непременно посмотрят на сапоги ваши», рассказчик допускает предположение, что это сапожники. Однако тут же поправляется, извиняясь, так как в большинстве своем это чиновники, а «многие из них могут написать отношение из одного казенного места в другое» или же люди, «занимающиеся прогулками», то есть «все порядочные люди».

Сквозным образом, принимающим на себя функцию поэтического приема, становится образ «носа», постоянно повторяющийся в петербургских повестях. В художественном мире Гоголя нос — самый важный элемент физиологии человека, проявляющий свою активность в решающие моменты его жизни. Нос «замещает» функцию глаз — «зеркала» человеческой души, поэтому испытываемые человеком чувства отражаются прежде всего на его «состоянии». Так, первое появление поручика Пирогова в доме блондинки произошло в тот самый момент, когда Гофман чуть не лишил Шиллера его довольно толстого носа, судьбоносное для Акакия Акакиевича решение о необходимости шить новую шинель Петрович принимает только после того, как «натаскил в нос табаку», для героя «Записок сумасшедшего» вопрос о значении носа в жизни человека приобретает философский смысл, так как предваряет размышление Аксентия Ивановича о том, «с какой стати я титулярный советник? Может быть, я какой-нибудь граф или генерал, а только так кажусь титулярным советником?» В дальнейшем бред сумасшедшего, приобретая все более гротесковые формы, воплощается в замещении человека носом, повторяя исходную сюжетную ситуацию повести «Нос».

Продолжая в петербургских повестях тему маленького человека, поднятую Пушкиным в «Станционном смотрителе», «Гробовщике», «Медном всаднике», Гоголь не только наследует ее гуманистический пафос, изображая героев в столкновении с враждебной им действительностью. Он придает теме новый смысл, наследуя не только сам кон-

ликт, но и углубляясь в анализ его причин и следствий. Уже в «Невском проспекте», где Гоголь «уравнивает» обман и мечту, источником трагедии Пискарева оказывается романтическая иллюзия художника, не имеющая ничего общего с действительностью. Однако не все так просто в мире Гоголя: идеал художника представляется ему во *сне*, а сон в художественной системе писателя не менее реален, чем сама действительность. Это реальность поэтического сознания Пискарева, которая одновременно является для него источником жизни и причиной гибели. Поэтому действительность, воплощенная в образе поручика Пирогова, — это еще одна реальность, в которой вполне «уместен» конфликт поручика с немецкими мастерами. В этой реальности возможен «союз» Булгарина, Пушкина и Греча, которых с одинаковым вниманием читает «просвещенный» Пирогов, вступающий в неравную схватку с Шиллером и Гофманом. Образ Булгарина еще раз появится в «Носе», но не прямо, а опосредованно. Майору Ковалеву дают совет обратиться к «искусному перу», чтобы «редкое произведение натуры» было напечатано в «Северной пчеле» «для пользы юношества... или так, для общего любопытства».

В «Невском проспекте» смыслообразующую роль Гоголь отводит функции света. Тема света возникает в связи с образом Пискарева и характеризует особенность его восприятия мира. С другой стороны, мотив света выполняет в повести Гоголя роль своеобразного параллельного сюжета, имеющего вполне самостоятельный характер, так как в нем содержится авторская оценка изображаемой Гоголем действительности. Весь «Невский проспект» построен на постоянном переключении действия из обыденной реальности в психологическую реальность сна, фантазию. В художественном мире повести реальная действительность окрашена «сереньким мутным колоритом», который не оживлен «свежим воздухом Италии», так необходимым художникам петербургским. Лирическое отступление автора о петербургских художниках вставлено в повествование о преследовании Пискаревым «Перуджиновой Бианки», образ которой меняется при приближении к свету фонаря. В обманчивом свете фонаря «как будто легкая улыбка сверкнула на губах ее», но Пискарев еще отдает себе отчет в том, что это фонарь «обманчивым светом своим выразил на лице ее подобие улыбки, нет, это собственные мечты смеются над ним». Внутреннее состояние героя Гоголь передает гротесковым образом пространственных смещений, которые сопровождают взрыв эмоций Пискарева.

Сужение пространства проспекта до размеров квартиры четвертого этажа предваряется появлением еще одного символа света — свечи в руках женщины, открывшей Пискареву дверь в вертеп разврата. Об-

раз свечи становится символом перехода из одного пространства — реального, в другое — фантастическое. Нагоревшая свеча «проводит» Пискарева в мир сна, и «только огонь свечи просвечивал сквозь одолевавшие его грезы», и этот же образ истаявшей свечи — первое впечатление вернувшегося в реальный мир молодого человека, символ крушения его надежды.

Тема борьбы света и тьмы в сознании человека в «Невском проспекте» экспонирует ее разрешение в «Портрете».

В «Невском проспекте» сатира Гоголя не выходит за рамки правдоподобия, однако уже в «Носе» и «Записках сумасшедшего» Гоголь обращается к *гротеску* как к способу раскрытия общественных противоречий. Фантастика в «Носе» сочетается с реальной бытовой обстановкой и это еще в большей степени подчеркивает уродливость нравственных идеалов бюрократической действительности. Майор Ковалев — трагикомическая жертва собственного пошлого сознания, в котором отождествляется человек и присвоенный ему чин. Весь сюжет построен на фантазмах отчуждения человека от чина. Гоголь приводит читателя к выводу о том, что отношения между людьми в современном мире заменены отношениями между чинами, лишены гуманности.

Из всех персонажей петербургских повестей наиболее трагичен титулярный советник Поприщин. Он жертва раздвоения собственной личности. Личности страдающей, критически мыслящей, но отравленной ядом зависти к тем, кто его унижает. Об этом свидетельствует дневник героя, в котором гротеск и реальность слиты в нерасторжимом единстве. Мания величия героя, развернутая в ряде картин бреда сумасшедшего (он испанский король, влюблен и любим дочкой директора департамента), вызывает не только чувство жалости к обездоленному Поприщину. Душевная болезнь героя наглядно демонстрирует трагическую противоестественность желания Поприщина стать обладателем незаслуженных прав и привилегий «призрачной» действительности, подчиняющей себе волю и рассудок человека. Образ Поприщина является непосредственным художественным предшественником Голядкина («Двойник») Достоевского, а также многих других его героев.

«Шинель» — самое значительное произведение петербургского цикла. Окончательная редакция ее относится к 1842 г., но уже в 1836-м Гоголь читал ее в черновой редакции Пушкину. Сюжет повести возник из канцелярского анекдота о чиновнике, страстном охотнике, который потерял на охоте ружье, приобретенное ценой лишений и неутомимого труда. Однако под пером Гоголя анекдот приобретает трагическое звучание: маленький человек, Акакий Акакиевич Башмачкин, потеряв шинель — признак принадлежности к бюрократическому миру, — пе-

рестает интересоваться окружающих его людей. Стремление Башмачкина во что бы то ни стало сшить новую шинель рассматривается Гоголем не как стремление удовлетворить собственное тщеславие, а как естественное желание почувствовать себя человеком. Изображение зреющего в сознании героя протеста Гоголь относит к финалу, заставляя Башмачкина «сквернохульничать, произнося самые страшные слова...», следовавшие за словами «ваше превосходительство». Поэтому «естественным» оказывается и фантастическое завершение сюжета: появление мертвого Башмачкина, снимающего шинели с прохожих, а затем и с самого *значительного лица*. То, что «Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто в нем его и никогда не было», рассматривается повествователем как высшая несправедливость. Чтобы обнаружить это, Гоголь и обращается к фантастике. Фантастическое происшествие с шинелью заставило генерала изменить свое поведение с подчиненными и прекратило появление чиновника-мертвеца. Таким образом, гоголевский гротеск имел под собой вполне реальное основание: фантастическое было формой обнаружения противоестественности петербургской действительности и средством ее сатирического разоблачения.

Повесть «Шинель» оказала самое непосредственное влияние на идейный замысел романа «Бедные люди» Достоевского, цикл «Записки охотника» Тургенева, рассказы Григоровича. «Все мы вышли из гоголевской «Шинели», — признавался Достоевский.

Новаторство Гоголя-драматурга. «Ревизор»

Интерес к театру и драматургии Гоголь пронес через всю жизнь. «Театр, — писал Гоголь, — ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь, если применить в соображение то, что в нем может поместиться вдруг толпа из пяти, шести тысяч человек и что вся эта толпа, ни в чем не сходная между собою, разбирая по единицам, может вдруг потрястись одним потрясением, зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим смехом. Эта такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра».

Между тем репертуар русского театра к началу 30-х годов XIX столетия находился в плачевном состоянии. На сцене господствовали пустые водевили и переводные комедии, псевдоромантические комедии Кукольника и Полевого. Характерно, что комедия «Горе от ума», допущенная к постановке в 1831 г., на столичной сцене в этот сезон шла только два раза. Изображение русской действительности, ее настоящего момента практически отсутствовало на русской сцене.

Особый интерес Гоголь испытывал к комедии, относясь к ней не как к развлекательному, а как к жанру, способному ставить и решать настоящие проблемы современности. Все предшествующие появлению «Ревизора» драматические опыты Гоголя — «Владимир 3-й степени», «Утро делового человека», «Тяжба» — были лишь подготовительными этюдами к созданию этой комедии. В письме к Пушкину от 7 октября 1835 г. Гоголь просит сюжет для нового произведения: «Сделайте милость, дайте сюжет, духом будет комедия из пяти актов и, клянусь — будет смешнее черта! Ради бога. Ум и желудок мой оба голодают!» Позднее, в «Авторской исповеди», Гоголь отмечал, что мысль «Ревизора» принадлежала Пушкину.

Известно, что Пушкина во время поездки его в Нижний Новгород приняли за ревизора. Пушкин же рассказывал в кругу друзей об одном авантюристе, который в городе Устюжке выдал себя за ревизора и обобрал умиравших от страха чиновников. Таким образом, основой сюжета была сама жизнь. Новаторская же идея художественной обработки сюжета всецело принадлежала самому Гоголю.

Русская комедия, на традиции которой опирался Гоголь, возбуждала негодование против «уклонения общества с прямой дороги». Среди комедий-предшественниц «Ревизора» следует назвать «Недоросля» Фонвизина, «Горе от ума» Грибоедова и комедию конца XVIII в. «Ябеда» Капниста. Конфликт этих произведений строился на резком противопоставлении отрицательных явлений в лице нерадивых и беспомощных чиновников, помещиков и нравственного идеала, заключенного в образах Правдина, Стародума, Чацкого. Резкая поляризация добра и зла обуславливала напряженность конфликта и сюжетного действия произведений.

Новизна «Ревизора» заключалась прежде всего в характере конфликта, положенного в основу ее сюжета. «Ревизор» — *сатирическая* комедия, конфликт ее строится не на столкновении положительных и отрицательных персонажей, а обусловлен резким несоответствием нравственной «пошлости» общественного самосознания авторскому идеалу. Гоголь последовательно, всем ходом действия разоблачает мнимые ценности современного ему общества. Поэтому *обман и самообман*, в плену которого находится современный человек, и представляет собой *единую психологическую пружину действия*. Именно она мотивирует поступки всех и каждого персонажа комедии, «вяжет в единый узел», по выражению Гоголя, все обрисованные в комедии характеры.

Безусловно, центральным персонажем комедии является Хлестаков. Сама же интрига «Ревизора» настолько парадоксальна, что даже

внимательный читатель и зритель не сразу улавливают полную *бездейственность* главного героя, поступки которого «срежиссированы» обстоятельствами, то есть умирающими от страха разоблачения проходящими чиновниками. Но Хлестаков ведет интригу, намереваясь обманым путем завоевать расположение города, а благоговение перед чином, существующее независимо от него самого.

Вся система образов комедии построена на взаимоотражении одного характера — Хлестакова — в других. В этом сюжетном принципе заключалась основная идея пьесы, о которой Гоголь неоднократно говорил в многочисленных последующих автокомментариях «Ревизора». Прежде всего эта мысль звучала в «Отрывке из письма написанного автором после первого представления «Ревизора», которое состоялось в апреле 1835 г. в Петербурге. В заключительной характеристике образа Хлестакова Гоголь писал: «Словом, это лицо должно быть тип многого разбросанного в разных русских характерах... Всякий, хоть на минуту, если не на несколько минут, делался или делается Хлестаковым... Словом, редко кто им не будет хоть раз в жизни, — дело только в том, что вслед за тем очень ловко повернется, и как будто он и не он».

Действительно, все персонажи комедии несут на себе отпечаток «хлестаковщины»: каждого из них характеризует своя мера «пошлости», признания естественными «призрачными» идеалов, господствующих в обществе. Центральной в этом отношении является фигура городничего.

Казалось бы, ничем этот пробившийся «из низов» умный и практический человек не напоминает «фитюльку» Хлестакова, однако автор сближает героев, показывая их поведение в сходных по смыслу сценах «вранья» в третьем (Хлестаков) и пятом (городничий) действиях. *Сатирическая градация* определяет композицию обеих сцен. Сцена «вранья» Хлестакова начинается с вполне невинного заявления героя о том, что он «с хорошенькими актрисами знаком... С Пушкиным на дружеской ноге...», потом появляется «арбуз — в семьсот рублей арбуз ... и суп в кастрюльке прямо на пароходе приехал из Парижа» и «тридцать пять тысяч одних курьеров», скачущих к Хлестакову с просьбой управлять департаментом, и наконец знаменитое: «Я везде, везде». Нагромождение нелепостей в речи Хлестакова по мере высказывания возрастает, одно утверждение «тянет» за собой другое и наконец разрешается символическим «Я везде». Алогичность высказывания становится формой саморазоблачения персонажа и той действительности, которая его породила.

В первом явлении пятого действия («вранье» Городничего) Гоголь вновь обращается к приему сатирической градации, «озвучивая» меч-

ты городничего о жизни в Петербурге, чине, красной ленте, фельдъегерях и адъютантах, скачущих впереди его генеральской особы. Так происходит реализация скрытого смысла слов Хлестакова «Я везде».

«Зеркальность» многих сцен «Ревизора», заявленная в эпиграфе: «Неча на зеркало пенять, коли рожа крива», позволила Гоголю показать масштабы «пошлости» общественного сознания. Казалось бы, что общего между Анной Андреевной и Бобчинским? Праздное любопытство и стремление к бессмысленному всезнайству «объединяет» этих персонажей и проявляется в их словесно совпадающих репликах. Так, Бобчинский просит городничего взять его посмотреть на приезжего: «...я так: петушком, петушком побегу за дрожками. Мне бы только немножко в щелочку-та в дверь этак посмотреть, как у него эти поступки...» Анна Андреевна, возмущившись, что ждать новостей еще два часа, кричит Авдотье: «...да ты бы побежала за дрожками... подсмотри в щелку и узнай все, и глаза какие: черные или нет, и сию же минуту возвращайся...»

В иной форме «отражается» хлестаковщина в образе унтер-офицерской жены. За моральный ущерб, нанесенный ей публичной поркой, она требует заплатить деньги, считая, что «от своего счастья неча отказываться». Фраза городничего, оправдывающегося перед Хлестаковым и утверждающего, что «она сама себя высекла», имеет символический смысл. Реальная нелепость, представленная как факт, — не только оценка конкретного проявления абсурда жизни (высекли невинного), но и форма его проявления.

Мотив «сечения» определяет нравственный пафос последнего монолога городничего, завершающего действие комедии. В этом монологе автор разрушает условность театрального искусства и устраняет границу между сценой и зрительным залом. Показательна «литературная мотивировка» исступления городничего: «...найдется шелкопер, бумагомарак, в комедию тебя вставит...и будут все скалить зубы и бить в ладоши. Чему смеетесь? над собой смеетесь!» Собственно говоря, обращение: «Чему смеетесь?» — относится не к расположившимся на сцене персонажам, а к зрителям, которые подготавливаются драматургом к восприятию развязки и финала пьесы.

Композиционное построение сюжета является важнейшим аргументом в пользу того, что перед нами *сатирическая* комедия, в которой авторский идеал не получил своего прямого воплощения. Реплика жандарма о приезде чиновника из Петербурга мгновенно развязывает конфликт и возвращает нас к столь же стремительной завязке, словам городничего: «Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренебрежительное известие. К нам едет ревизор». Композиционное коль-

цо символизирует начало нового движения по кругу: внутренний мир персонажей остался неизменным, как, впрочем, остались без изменений и условия их существования.

Для самого Гоголя развязка и особенно *немая сцена* были очень важны. В них выражена мысль о нравственном потрясении, которое должен испытать зритель, «применив» изображенное к себе, и «испугаться», увидев в зеркальном отражении событий и лиц нечистую душу всего общества, в том числе и свою собственную. Остановка движения на сцене, «окаменение» действующих лиц, переносило действие комедии, которая еще не закончилась, во внутренний мир зрителя, где и должен был, по мнению Гоголя, свершаться высший нравственный суд над пороками современного общества. Этот суд должен был стать закономерным результатом Смеха — единственного положительного лица комедии, который рождался из отрицания порока и возможности нравственного возрождения человека.

«Мертвые души»

В пору создания «Ревизора» Гоголь уже приступил к работе над «Мертвыми душами». По замыслу автора, это произведение должно было отличаться от «Ревизора» широтой критического изображения жизни. Сюжет путешествия, избранный Гоголем, как нельзя лучше отвечал намерению писателя «проехать» вместе с Чичиковым по всей России и показать хотя «с одного боку», отрицательного, но «всю Русь».

Первые главы задуманного произведения Гоголь успел прочитать Пушкину. Поэт, всегда смеявшийся при чтении Гоголя, на этот раз по мере чтения глав «Мертвых душ» становился все мрачнее. Когда же чтение кончилось, он произнес голосом, полным тоски: «Боже, как грустна наша Россия!»

Над первым томом «Мертвых душ» Гоголь работал пять лет. В декабре 1840 г. он был закончен. Для издания своей поэмы писатель возвратился из Италии.

«Мертвые души» — произведение, которое в органичном единстве соединяет резко критическое изображение русской действительности с размышлениями писателя о ее богатейших потенциальных возможностях, которые не могут быть реализованы. В ходе работы над «Мертвыми душами» Гоголь все более убеждается сам и убеждает читателя в том, что «плодовитое зерно» русской жизни сокрыто в национальной специфике духовной природы русского человека. Замысел обусловил и своеобразие его художественного воплощения: гармоничное соеди-

нение *эпического* (критического) и *лирического* (утверждающего) начал в изображении русской действительности.

Особенности идеи произведения нашли воплощение в его композиционном решении. Рассказ о покупках Чичиковым мертвых душ и свершении купчей в губернском городе постоянно прерывается авторскими отступлениями, комментариями, подчас никак не связанными с поворотами сюжета. Так, VII глава открывается пространными размышлениями автора о судьбе сатирического писателя, «дерзнувшего вызвать наружу все, что ежеминутно перед очами... всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога...».

А между тем это лирическое отступление подводит итог первых шести глав повествования, в которых перед читателем предстали эти характеры, а точнее, психологические оттенки русского национального типа, в образах Манилова, Коробочки, Собакевича, Ноздрева, Плюшкина, Чичикова и многих других второстепенных персонажей. В этих и последующих главах Гоголь создает образ влившей в сон панической души. «Портрет» этот составляется Гоголем из различных явлений реальной действительности: описаний быта дворянской усадьбы, наружности и одежды ее хозяина, русской деревни и ее обитателей. Все в произведении сходится к этому центру, все подчинено его всестороннему изображению.

Решению этой задачи не противоречит *статичность композиции* первых шести «деревенских» глав первого тома. Развития действия здесь по существу нет: оно выражено однообразным повторением одной и той же ситуации посещения Чичиковым помещиков с целью покупки ревизских душ. Даже диалог с потенциальным продавцом происходит по одному сценарию: «тонкие» намеки Чичикова сначала вызывают недоумение, иногда подозрения и опасения, но все завершается выгодной для обеих сторон жульнической сделкой. «Интерес» повествования мотивирован многократным повторением одного и того же действия, раскрывающего многообразие психологических оттенков и бытовых деталей русского характера и русской жизни.

Этюды национального характера. Образы помещиков. В образах поместных существов Гоголь воплощает различные «оттенки» нравственной патологии крепостнического бытия, рассматривая проявление ее как бы под микроскопом, «увеличивающим» характерную черту объекта изображения. Психологический метод Гоголя, согласно которому «странные герои» его повествования изображены «с одного боку», сугубо отрицательного, следует рассматривать как важный этап

в становлении психологизма русской литературы. Поместное дворянство, запечатленное в образах Манилова, Собакевича, Коробочки, Ноздрева, — это социальные типы, а не индивидуализированные характеры. В каждом из них воплощен определенный тип психологической реакции на окружающий мир. Внутреннюю «неподвижность» названных персонажей Гоголь обозначает «маской»: она указывает на равенство внешнего проявления и сущности персонажа (внешняя неуклюжесть Собакевича, нищенские лохмотья Плюшкина), а также выполняет роль личины, за которой скрывается нравственная пустота.

Каждая маска расцветивается многообразными красками жизненных наблюдений Гоголя за «впавшей в сон национальной душой». У каждого из помещиков есть своя психологическая доминанта, его «задор», который передается прежде всего в речи персонажей. Каждая из сцен покупок Чичиковым мертвых душ имеет диалогическую форму, что придает большинству эпизодов сценический характер, близкий по своему типу к структуре сюжетной ситуации комедийного действия. Один из вариантов развертывания ее — сцена в доме Коробочки, созданная по «правилам» драматической формы.

Сцена торга предваряется развернутым лирическим отступлением Гоголя о «тонкостях нашего обращения», которое никогда не будет понятно ни французу, ни немцу. Иностранец «тем же языком станет говорить и с миллионщиком, и с мелким табачным торгашом», а вот у нас, замечает автор, обязательно выразится не столько предмет разговора, сколько социальный статус его участников: «... у нас есть такие мудрецы, которые с помещиком, имеющим двести душ, будут говорить совсем иначе, нежели с тем, у которого их триста, а с тем, у которого их триста, будут говорить не так, как с тем, у которого их пятьсот<...> словом, хоть восходи до миллиона, все найдутся оттенки». От формулировки основного нравственного принципа, регулирующего взаимоотношения между людьми в современной действительности, Гоголь переходит к конкретизации высказанных соображений, показывая закономерность и естественность метаморфоз, свершающихся с безымянным правителем канцелярии: в зависимости от обстоятельств он выступает то орлом, то куропаткой, то Прометеем, то с ним сделается «такое превращение, какого и Овидий не выдумает: муха, меньше даже мухи, уничтожился в песчинку!» Возникающие в экспозиции сцены персонажные позиции орла и куропатки оказываются теми «границами», в пределах которых идет диалог Чичикова и Коробочки, а герои постоянно меняют свои роли.

Пожалуй, ни на одном из помещиков Чичиков не испытывает свое умение разговаривать так, как с Коробочкой. Еще не сказав ни слова о

своем деле, он получает от нее встречное настойчивое предложение *купить* у нее мед или пеньку. Этот мотив возникнет в разговоре персонажей не один раз, перебивая рассуждения Чичикова о выгоде продажи мертвых душ, и счастливо разрешается для героя в результате вскользь произнесенных слов о том, что он ведет и казенные подряды. Возможность продать вместе с мертвыми душами запасы ржаной и гречневой муки, крупы или скотины битой — важный аргумент для Коробочки, согласившейся на сделку.

Реплики участников диалога Гоголь дважды «разбивает» их «внутренними голосами», в которых передана оценка одного героя другим. В начале сцены торга Чичиков уже понял, что собой представляет Коробочка, но не решается произнести вслух свое суждение о ней («Эк ее, дубиноголовая какая!»). Однако в финале сцены он не только «посулил ей чорта», подивился, что «они вам десятками не снятся», но и почти признался в своем поражении: «Да не найденъ слов с вами!» Второй раз «внутренний голос» характеризует соображения Коробочки, которая «подумала между тем про себя»: «Хорошо бы было, если бы он забирал у меня в казну муку и скотину, нужно его задобрить: теста со вчерашнего вечера еще осталось, так пойти сказать Фетинье, чтобы спекла блинов...» Действительно, только в финале сцены Коробочка перестает возражать Чичикову («Знай я прежде, что ты такой сердитый, да я бы совсем тебе не прекословила», — произносит она *просительным* голосом), по-своему понимая выгоду, которую сулит ей расположение покупателя странного товара.

Примечательно, что автор-повествователь не участвует в комментировании поведения персонажей в последней мизансцене, графически располагая реплики так, как это делается в драматическом произведении. Смысловую нагрузку несет и ритмический рисунок диалога: быстрота, с которой персонажи реагируют на слова друг друга, свидетельствует о том, что в лице Коробочки Чичиков столкнулся с противником, достойным себе:

«Так уж, пожалуйста, не позабудьте насчет подрядов».

«Не забуду, не забуду», — говорил Чичиков, выходя в сени.

«А свиного сала не покупаете?» — сказала хозяйка, следуя за ним.

«Почему не покупать? Покупаю, только после».

«У меня о святках и свиное сало будет».

«Купим, купим, всего купим, и свиного сала купим».

«Может быть, понадобится еще птичьих перьев. У меня к Филиппову посту будут и птичьи перья».

«Хорошо, хорошо», — говорил Чичиков.

Перипетии словесного поединка внешне завершаются победой Чичикова, получившего список умерших крестьян, однако последние реплики диалога свидетельствуют о том, что дело о покупке мертвых душ для Коробочки далеко не закончено: в ее сознании прочно утвердилось желание продать Чичикову о святках свиное сало, а к Филиппову посту — птичьи перья. «Птичья» тема, намеченная в образах «орла» и «куропатки» в экспозиции сцены, получает здесь символическое разрешение. Чичиков-орел, «победивший» Коробочку-куропатку, не только «ощипал» ее, но и сам потерял и еще потеряет в этой борьбе значительное количество нервов-«перьев»: скупая и расчетливая помещица сыграет далеко не последнюю роль в разоблачении его аферы.

Финалом драматического диалога Чичикова с Коробочкой становится лирическое отступление, композиционная роль которого может быть определена как лирическое завершение экспозиции сцены. Авторский комментарий Гоголь посвящает обобщению наблюдений над социально-психологическим типом, представленным в образе Коробочки. Гоголевский прием изображения «многого в одном» поясняет мысль писателя об объединяющем единстве психологии Коробочки, ничем не отличающейся от «сестры ее, недостижимо огражденной стенами аристократического дома с благоуханными чугунными лестницами, сияющей медью, красным деревом и коврами», с психологией дамы, мысли которой заняты не тем, «что делается в ее доме и в ее поместьях, запутанных и расстроенных, благодаря незнанию хозяйственного дела, а о том, какой политический переворот готовится во Франции, какое направление принял модный католицизм». Таким образом, индивидуальный «задор» дубиноголовой помещицы приобретает характер обобщения, раскрывающего бессмысленность и пустоту нравственной жизни русского дворянства.

Переключение критики отдельных проявлений социальной психологии в образах «уродливых помещиков» на резкую оценку нравственных пороков общества в целом — прием, неоднократно использованный Гоголем в тексте «Мертвых душ». Так, о Собакевиче сказано, что он сидит во многих сановитых особах; о Коробочке — что ею оказывается часто «иной почтенный и государственный даже человек»; о Ноздреве — что «он везде между нами, только в другом кафтане».

Преклонение русского человека перед всем нерусским особо подчеркнуто в образе Манилова. Его отчужденность от национально-народной основы проявляется в каждом поступке, каждом жесте и слове персонажа. Об этом свидетельствуют имена сыновей героя — Фемистоклос и Алкид, вопрос, обращенный к Фемистоклосу о Франции и Париже. Убийственная критика русской галломании заключена в самом

факте перевода Чичиковым для Манилова русской народной поговорки: «Не имей сто рублей, а имей сто друзей» — на русский язык, приписанной им в маниловской манере какому-то мудрецу: «Не имей денег, имей хороших людей для обращения».

В этом контексте злой пародией звучат слова Манилова: «Вы извините, если у нас нет такого обеда, какой на паркетах и в столицах: у нас просто, по русскому обычаю, щи, но от чистого сердца». Это уже стрела, пущенная Гоголем в адрес не только Манилова, но и всех тех представителей русской поместной и чиновной аристократии, о которых неоднократно говорит Гоголь, иронически характеризуя высшее общество, испытывающее «благоговение к тем спасительным пользам, которые приносит французский язык России», <...> изъясняющегося на нем во все часы дня, конечно, *из глубокой любви к отчизне*».

Главы, посвященные помещикам, предваряются в «Мертвых душах» рассказом о визитах Чичикова к городским сановникам, которых он объезжает в порядке, соответствующем их чину и занимаемому положению. Центральный эпизод первой главы — вечеринка у губернатора, композиционно выполняющая роль «мостика», переброшенного к «помещичьим» главам. Здесь намечен основной принцип повествования о поместных существователях. Они предстают перед читателем в «двойном» освещении — с точки зрения автора и Чичикова.

Образ окружающего мира возникает перед Чичиковым *вдруг*, в одну минуту, когда читатель вместе с героем видит общество, в которое он попал: «Черные фраки мелькали и поносились врозь и кучами там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета...» Первое впечатление Чичикова уточняется автором, переключая наблюдение в фазу обобщения, сделанного в результате сравнения-сопоставления людей с мухами («они влетели вовсе не с тем, чтобы есть, но чтобы только показать себя, пройтись взад и вперед по сахарной куче <...> и опять улететь и опять прилететь с новыми докучными эскадронами»). Перед нами яркий эмоционально окрашенный пролог дальнейшего повествования, определяющий сатирическую тональность не только помещичьих, но и чиновничьих глав.

По принципу двухголосия построено следующее затем рассуждение о тонких и толстых как о социально-психологических типах. Здесь Гоголь дает характеристику губернского чиновничества и одновременно знакомит читателя с биографией Чичикова. Она будет рассказана читателю в одиннадцатой главе, но основные ее параметры закладываются Гоголем уже в первой главе. Автор предоставляет герою право выбрать манеру поведения, что он и делает, усыпив внимание окружающих воз-

ремя сказанным комплиментом. Чичикову потребовалось мгновение («глядел минуты две очень внимательно», замечает Гоголь), чтобы понять, что «мужчины здесь, как и везде, были двух родов: «одни тоненькие <...> такого рода, что их с трудом можно было отличить от петербургских <...> другой род мужчины составляли толстые или такие же, как Чичиков, т. е. не так, чтоб слишком толстые, однако ж и не тонкие». В развернутом авторском суждении о типичной судьбе толстых, к которым по некотором размышлении присоединился Чичиков, прослежен путь, уже наполовину пройденный героем. Он, как и все толстые, никогда не любил «косвенных мест, а все прямые», не придавал особого значения наружному блеску, предпочитая «благодать божью в шкатулках», и также, как большинство толстых, мечтает о том, чтобы «сделаться помещиком, славным русским баринном, хлебосолом...» Заметим, что данная характеристика строится Гоголем на искусном соединении двух стилистических пластов: речи автора и героя. План речи Чичикова связан со словесным выражением его собственного жизненного кредо (о предпочтении прямых мест косвенным, о божьей благодати в шкатулке), которое приведет его к положению «славного русского барина». Комментарий автора, посвященный ироническому изображению тоненьких, выполняет роль фона, на котором общественная польза, приносимая толстыми, выглядит весьма убедительно. Образ «славного русского барина», сложившийся в сознании Чичикова, — вот идеал, к которому стремится герой. Именно он вдохновляет героя на аферу, служа «оправданием» его жульнической сделки.

Образ Чичикова. Чичиков, как и Хлестаков, сидит в каждом человеке, убеждает нас Гоголь, показывая, каким разным он может быть в зависимости от ситуации. В «Мертвых душах», как и «Ревизоре», Гоголь представляет героя прежде всего как субъекта речи. Однако если в комедии высказывания Хлестакова и особенно его монолог на обеде служит средством саморазоблачения персонажа, то в «Мертвых душах» Чичиков больше молчит, чем разговаривает.

Молчание Чичикова весьма красноречиво: здесь содержится мотивация успеха его предприятия, о котором пока знает только автор. Гоголь рисует контуры его характера, упоминая о чрезвычайном разнообразии тем разговора, которые Чичиков мог поддержать: о лошадином заводе, о хороших собаках, о следствиях казенной палаты, о биллиартной игре, о добродетели, о выделке горячего вина, «о таможенных надсмотрщиках и чиновниках, и о них он судил так, как будто бы сам был и чиновником и надсмотрщиком». В именовании тем, в порядке их следования содержится важная информация: последняя тема, намекает автор, имеет самое непосредственное отношение к Чичикову,

что, впрочем, не мешает повествователю отметить умение героя «хорошо держать себя», говорить «ни громко, ни тихо, а совершенно так, как следует. Словом, куда ни повороти, был очень порядочный человек». — делает вывод автор, в данном случае выражая мнение чиновников города N.

Следующий за обобщением пассаж посвящен разъяснению образа Чичикова, сложившегося в воображении отдельных представителей городской верхушки. Губернатор характеризовал его «благонамеренным человеком», прокурор — «дельным», жандармский полковник — «ученым», председатель палаты — «знающим и почтенным», полицеймейстер — «почтенным и любезным», жена полицеймейстера — «любезнейшим и обходительнейшим». Чичиков еще не сказал ни слова, а читатель уже может составить мнение о нем, как о человеке, обладающем незаурядным талантом речевого общения, умеющем произвести нужное впечатление даже на Собакевича, который дает ему определение «преприятного». Так в конце первой главы Гоголь «запускает» основной механизм разворачивания сюжета о похождениях Чичикова, подготовившего благоприятную почву для осуществления своей смелой аферы. Из многообразия суждений о нем автора, главных, второстепенных и эпизодических персонажей вырастает не только полноценное знание о сущности представленного героя, но и создается образ России, породивший Чичикова и чичиковщину.

Поэтому Чичиков и является главным героем повествования. Он единственный деятельный и действующий герой, он «хозяин, приобретатель». В нем скрыты, завалены наносным «хламом» русской косности и европейского индивидуализма черты национального характера, которые *вдруг* обнаруживаются в герое в седьмой главе.

Разбирая записки, полученные от помещиков, Чичиков, по воле автора, проникается доселе неизвестным в нем читателю чувством умиления и сострадания к тем, кто в них назван, к русскому крестьянству. Смотря на имена из подробного списка Собакевича, Чичиков, пишет Гоголь, «умилился духом и вздохнувши произнес: «Батюшки мои, сколько вас здесь напичкано! Что вы, сердечные мои, поделывали на веку своем». Круженье тройки Чичикова по деревенским проселкам — символическое обозначение нравственного «сна» русской души — получает иное направление.

Действие последних четырех глав «Мертвых душ» разворачивается в губернском городе и направлено на углубление характеристики главного героя. Вплоть до одиннадцатой главы читатель так и не знает, кто же Чичиков такой, с какой целью совершается им покупка мертвых душ. Задержанная экспозиция характера главного персонажа мо-

тивировать поведение Чичикова и служит своеобразным «оправданием» героя, нравственная пошлость которого объясняется порочностью общественного сознания русской жизни.

Проводя своего героя через целый ряд испытаний, Гоголь так до конца и не открывает души Чичикова: часть ее покоится на дне шкатулки с двойным дном — символического образа, выражающего сущность описываемого характера. Чичикову автор отказывает в одном из главных испытаний человека — испытании любовью. Устремленность героя — «рыцаря копейки» — к приобретательству поглотила в нем поэтическое начало, оно покоится на «дне» души героя, как покоится на дне шкатулки дорогие ему воспоминания.

И все же тон повествования о Чичикове в последней главе резко меняется. В начале главы Гоголь, предваряя рассказ о происхождении Чичикова, называет его подлецом. Однако завершая повествование, автор обращается к читателю, понимая его естественное желание узнать «заключительное определение» героя: «Кто же он? стало быть подлец? Почему ж подлец, зачем же быть строго к другим?...Справедливее всего назвать его: хозяин, приобретатель. Приобретение — вина всего; из-за него произвелись дела, которым свет дает название *не очень чистых*». Автор настраивает читателя на веру в возможность «быстрого превращения в человека», обращает взор его в глубь собственной души, склоняет к смиренному самоанализу. Кто, восклицает Гоголь, «в минуту уединенных бесед с самим собою» достоин сделать себе «тяжелый запрос: «А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова?»»

Последние страницы первого тома возвращают читателя к идее «Ревизора», к смыслу знаменитой реплики городничего: «Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!» В этой смысловой финальной перекличке обоих произведений заключен пафос изображения героя поэмы — национального русского характера, искаженного воспитанием и средой, но таящего в себе способность возродиться.

Именно поэтому Гоголь и определил жанр своего произведения как *поэму* вопреки существовавшей в его время традиции относить к этому виду лишь стихотворные произведения. Жанровая сущность произведения определялась не столько образом главного героя — Чичикова, сколько образом *автора-повествователя*, чей внутренний духовный мир предстал перед читателем полно и широко. Это единственная *живая душа* поэмы, от лица которой и ведется повествование: она страдает и волнуется, обличает и надеется, рассказывает и разъясняет все свои разочарования и надежды. В полной мере поэтическое *идеализирующее* начало произведения проявляется в финальном лирическом

размышлении о птице-тройке — символе России и ее бойкого народа. На последней странице поэмы сливаются воедино все сквозные образы и мотивы «Мертвых душ»: Чичикова, дороги, русского народа, автора-повествователя, воплотившись в символический образ исторического *пути* России, перед которой «постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства».

ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ТРЕТИ XIX века

Обычно историческое изучение литературы предполагает истолкование литературного процесса как смену одного литературного направления другим: классицизм сменяется сентиментализмом, романтизмом, а затем наступает время критического реализма. Современная филологическая наука уже не может ограничить себя в познании литературного процесса прошлого только литературным инструментарием: она начинает успешно осваивать возможности культурологического подхода к изучению специфики художественных явлений. С этой точки зрения «классический» период развития русской культуры имеет общую закономерность: это *период становления русского национального самосознания*, находящий свое выражение и в русской литературе этой поры.

Можно говорить о том, что культура осознает себя то как процесс эволюционный, то как взрывной, тяготеющий к переменам катастрофического характера. Особенно отчетливо это проявилось уже на ранних этапах становления русской культуры, и в первую очередь в период Петровских преобразований XVIII в. В 40—70-х годах XIX столетия таким переломным моментом в истории культуры стала крестьянская реформа 1861 г. Она поставила Россию в новые условия существования, которые, в свою очередь, не могли не сказаться и на коренных изменениях в самосознании русского человека, отразившихся в художественной литературе.

Хронологические границы периода — 40—70-е годы — объясняются тем, что в эту пору в недрах русской литературы интенсивно идет внутренняя перестройка, которая характеризуется развитием тех традиций, намеченных в предшествующие десятилетия XIX в. Прежде всего изменения коснулись жанровой системы, выдвинувшей на первый план *эпические* произведения, обозначив тем самым углубление тенденции к исследованию сложных взаимоотношений человека и общества. Происходит становление жанра *романа*: расширяется его проблематика, усложняется характер повествования, совершенствуются формы и спо-

собы раскрытия внутреннего мира героя, меняются функции описательных элементов — портрета, пейзажа, интерьера. Роман приобретает черты своеобразной эпопеи нового времени: в обликах героев роман запечатлевает породившую их историческую эпоху («Обломов» и «Обрыв» И.А. Гончарова), изображает перспективу общественного развития в судьбах отдельных персонажей («Рудин», «Дворянское гнездо», «Отцы и дети» И.С. Тургенева), осмысляет современность сквозь призму прошлого и обозначает вектор будущего в нравственном портрете русского народа («История одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина).

Особую популярность получает такое художественное явление, как *цикл*. Если в предшествующий период тяготение к циклизации обнаруживается в лирике и эпосе, то во второй трети века циклы произведений представлены практически во всех родах литературы: лирические циклы Ф.И. Тютчева, драматические трилогины А.К. Толстого («Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович», «Царь Борис») и А.В. Сухова-Кобылина («Свадьба Кречинского», «Дело», «Смерть Тарелкина»), исторические циклы А.Н. Островского, эпические циклы М.Е. Салтыкова-Щедрина «Губернские очерки», «Сатиры в прозе», И.С. Тургенева «Записки охотника», «Стихотворения в прозе».

Расширяется сфера драматических жанров: комедия и драма достигают своего расцвета в творчестве А. Островского.

В конце 30-х — начале 40-х годов начинается осмысление новых принципов изображения действительности, впоследствии определенных как воспроизведение жизни в формах самой жизни, то есть как *реализм*. Литература осознается как *процесс*, развивающийся по принципу усвоения и развития традиций, сформированных предшествующей эпохой. Этот период в развитии русской литературы характеризуется соединением литературной художественной практики и литературной теории. Исключительное влияние приобретает *литературно-художественная критика*: Н.Г. Чернышевский, Н.А. Добролюбов, А.В. Дружнин, А.Н. Майков, П.В. Анненков, Ал. Григорьев. В 40—70-е годы происходит формирование таких жанров художественной публицистики, как *годовой обзор* литературы, *статья*, посвященная анализу отдельного произведения, *очерк* жизни и творчества писателя. В них русская критика вырабатывает принципы исследования и оценки литературного произведения, активно воздействуя на литературный процесс и воспитывая читательскую аудиторию.

Важной особенностью названного периода является то, что литература осознает себя частью культурного пространства эпохи. 40—70-е годы вошли в историю русской литературы такими именами, как В.Г. Белинский, А.Н. Островский, И.А. Гончаров, И.С. Тургенев, Н.А. Некра-

сов, М.Е. Салтыков-Щедрин, Ф.И. Тютчев и А.А. Фет, Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, но в это же время завершается монументальное полотно А.Иванова «Явление Христа народу» (1845), конец 40-х — начало 50-х годов — время расцвета таланта П. Федотова, появляются первые иллюстрации к художественным произведениям, что расширяет диапазон читательского восприятия произведения: изображение типажей русской действительности предстает в литографиях В. Тимма, выходит в свет первое иллюстрированное издание «Мертвых душ» с картинками А. Агина и Е. Бернардовского, несколько позднее появляется издание поэмы с рисунками П. Боклевского, М. Башинлов сопровождает иллюстрациями «Горе от ума» А. Грибоедова и «Войну и мир» Л. Толстого.

60—70-е годы продолжают развитие лучших традиций предшествующих десятилетий: создаются лучшие полотна В. Перова: «Сельский ход на пасхе» (1861), «Тройка» (1868). Многие полотна художника воспринимаются как прямые иллюстрации к литературным произведениям: «На могиле сына» (1874) прочитывается как сцена из романа И. Тургенева «Отцы и дети», «Проводы покойника» (1865) невольно ассоциируются с поэмой Н. Некрасова «Мороз Красный нос».

Живопись обогащается портретной галереей русских писателей: Ф. Достоевского (1872), А. Островского (1871), И. Тургенева (1872) — В. Перова, М. Салтыкова-Щедрина (1879), Н. Некрасова (1877), Л. Толстого (1873) — Н. Крамского. Появляются и собственные художественные критики — И. Крамской, В. Стасов, собиратель живописи П. Третьяков. Московские и петербургские художники объединяются в «Товарищество передвижных художественных выставок» (1870), которое стало «хождением в народ» русских живописцев, музыканты — в «Могучую кучку».

Первые существенные изменения, характерные для нового этапа в развитии русской литературы, происходят в русле теоретических и художественных открытий, сделанных «натуральной школой». Она стала своеобразной колыбелью русского реализма, взрастив и направив литературные таланты И. Тургенева, М. Салтыкова-Щедрина, Н. Некрасова, И. Гончарова.

«НАТУРАЛЬНАЯ ШКОЛА»

Эстетические позиции нового этапа в развитии русской литературы традиционно связывают с таким культурным феноменом, как «натуральная школа». У его истоков стоит деятельность В.Г. Белинского

и его единомышленников. Этим термином принято обозначать один из важнейших переходных периодов в развитии отечественной словесности, пришедший на 40-е годы XIX в. Он был продолжением и развитием тех тенденций, которые сложились в конце 20-х — начале 30-х годов и связаны с именами А. Пушкина, М. Лермонтова и Н. Гоголя. Принято считать, что эстетика раннего реализма в его классической форме проявилась впервые именно в этот период, и это действительно так. В творчестве А. Пушкина определилась ведущая тенденция изображения мира, интересного уже потому, что он есть. М. Лермонтов исследовал истоки романтического зла и национальный характер его нравственной трагедии. Н. Гоголь синтезировал в своих этических и эстетических исканиях категории добра и зла, соотнес их с миром обыденной жизни. Таким образом, 30-е годы стали истоком нового литературного направления, школой, которая оказала значительное влияние на творчество таких писателей, как И. Тургенев, И. Гончаров, Н. Некрасов, М. Салтыков-Щедрин. В. Белинский в своих статьях и обзорах русской литературы первой трети XIX в. обобщил опыт художественного самоосознания действительности в произведениях А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Гоголя и сформулировал представление о путях развития нового — реалистического — этапа русского искусства.

Термин «натуральная школа» был впервые использован Ф. Булгариным в рецензии на сборник очерков «Физиология Петербурга», изданный Н. Некрасовым в 1845 г. и ставший художественным манифестом нового литературного направления. Особенным нападкам в рецензии Булгарина подвергся как раз очерк «Петербургские углы» Н. Некрасова, с описанием страшной нужды и беспросветного существования обитателей петербургских окраин. Булгарин выступает с резкой критикой направления, сделавшего предметом искусства «углы» жизни и провозгласившего правдивое, без прикрас изображение всех сфер действительности целью и смыслом искусства.

Словечко «натуральный» было подхвачено Белинским и стало использоваться им уже как определение реализма. Само понятие «реализм», которым мы определяем сущность художественных открытий, совершавшихся в период 40—70-х годов, появился спустя полгода после смерти Белинского. Впервые его употребил П. Анненков в статье «Заметки о русской литературе 1849 года», но содержание понятия было разработано Белинским.

Литературная теория натуральной школы. Литературно-критическая деятельность В.Г. Белинского. Белинский не создал обобщающего труда, где бы изложил свои эстетические взгляды. Однако в его статьях, циклах статей, обзорах литературы за год (с 1841 по 1847)

проводится ряд идей, которые складываются в определенную систему, что и позволяет говорить о существовании литературной теории натуральной школы. Особенностью этой теории является то, что она формировалась по горячим следам литературного процесса, материалом ее была литература исключительно русская. Не менее важно и то, что теория, так же как и взгляды Белинского, претерпевала изменения, была живым, развивающимся организмом, реагирующим на новые литературные факты.

В статье «Литературные мечтания» (1834) им намечена историческая периодизация русской литературы, в основу которой легло представление о двух направлениях отечественной словесности: панегирическом, ломоносовском, и сатирическом, кантемировском. Обобщающий характер носит работа «Разделение поэзии на роды и виды» (1841), планировавшаяся критиком как теоретическое вступление к истории русской литературы, которую он собирался писать. Давая характеристику трем литературным родам, Белинский намечает содержательные границы каждого и говорит о том, что исторически развившееся содержание литературы указывает на проницаемость родовых границ. Так, утверждает Белинский, содержание трагедии может быть воплощено в эпической форме, как это происходит в «Тарасе Бульбе», а содержание драмы заключено в спокойно-идиллическое повествование «Старосветских помещиков». Сказанное вовсе не свидетельствует о том, что Белинский допускал мысль о смешении родовых признаков в пределах одного произведения: речь шла о развитии жанровых (видовых) форм рода, которые, еще по старой традиции, теоретически соотносились с ним.

В обзоре литературы за 1842 г., посвященном анализу «Мертвых душ», критик обосновывает идею начала нового этапа в развитии отечественной словесности, который он называет гоголевским. Собственно в этой статье и намечаются основные положения теории реалистического искусства, которые не потеряли своего значения и по сей день.

Что же определяет суть нового, *гоголевского этапа* русской литературы? Для него, во-первых, характерен *пафос критического изображения действительности*, определивший своеобразие воплощения замысла в «Мертвых душах». Во-вторых, этот этап в развитии отечественной словесности отличает внимание прежде всего к *русской теме*, что, в свою очередь, обусловит развитие *народности* литературы — выражение в произведении национального самосознания, интересов народа и нации в целом.

В годовых обзорах литературы за 1844–1845 гг., манифесте — предисловии к «Физиологии Петербурга», рецензии на «Петербургский

«сборник» учение Белинского о реализме получает дальнейшую разработку.

Характеризуя специфику искусства, Белинский объясняет его природу как *мышление в образах*, повторяя тезис, высказанный в гегелевской эстетике. Искусство представляет собой процесс познания человеком себя и окружающей действительности, но это процесс *воспроизведения жизни*. В такой постановке вопроса проявляется диалектика отношений между намерением писателя и результатом его творчества, поскольку литература постоянно сталкивает исследователя, просто читателя с неадекватностью *мировоззрения художника* (системы его отношений к миру) и *выражением мировоззрения в творчестве*. В «Письме к Гоголю» по поводу «Выбранных мест из переписки с друзьями», рассуждая об ошибочности отождествления взглядов художника на окружающий мир и его мышления в образах — фактов искусства, Белинский решает еще одну из принципиальных проблем эстетики: о соотношении *содержания и формы литературного произведения*. Искусство не просто отражает действительность, но и пересоздает ее в свете определенных *идеалов*, полагает Белинский.

В связи с бурным развитием беллетристики натуральной школы Белинский конкретизирует прежний взгляд на разделение поэзии на роды и виды. В статье-обзоре литературы за 1847 г. он предсказывает важную тенденцию в развитии реалистического искусства XIX, а затем и XX в. Появление массы литературы нового типа ставит перед критикой вопрос не столько о принципах жанровой дифференциации, сколько о возможностях жанрового синтеза. Давая характеристику повести Ф. Соллогуба «Тарантас», Белинский замечает: «Хорош любой род поэзии, если он верно отражает действительность».

Суждение Белинского о преимущественно отрицательном изображении действительности в произведениях писателей натуральной школы дало повод к многочисленным критическим суждениям по поводу этого тезиса со стороны В. Майкова, А. Никитенко, журналистов «Северной пчелы». И действительно, художественная практика «натуральной школы» позволила усомниться в правоте Белинского. В повести Гоголя «Тарас Бульба» наряду с критическим пафосом героическая патетика в изображении нравственного идеала народа, борющегося за свою независимость, выражена очень ярко. В «Старосветских помещиках» идеал обыденной жизни определяет пафос повествования. Критики Белинского смешивали, однако, понятия *пафоса* и *идеала*, что в эстетике Белинского было не одно и то же. Критический *пафос* изображения действительности подразумевал, что «привычка верно изображать отрицательное в жизни даст возможность со временем изображать и

положительное». Эта формула Белинского имеет прямое отношение и к характеристике основной тенденции развития русской литературы — исторически закономерному стремлению создать не только отрицательный, но и положительный тип русской действительности. И в самом деле, вся литература второй половины XIX в. сосредоточена на поиске положительного типа русской жизни. Черты его встретим в образе Лаврецкого в «Дворянском гнезде», Базарова — «Отцах и детях», Веры, Тушина, бабушки — в «Обрыве», Левина — в «Анне Карениной», Алеши — в «Братьях Карамазовых», Савелия Туберозова — в «Соборянах» и других произведениях русской классики. Литература второй трети века идет по пути, намеченному Белинским: «Вот новый идеал: а мужик разве не человек?» Национальное самосознание русского народа на этом этапе развития литературы связывается в первую очередь с его выражением в быте и бытии русского крестьянства. Вопрос о крепостном праве и крестьянской реформе 1861 г. — центральный вопрос рассматриваемой эпохи.

«Натуральная школа» была осмыслена Белинским как историческое явление. Предшествующую традицию он связывал с именем Кантемира, о чем уже было сказано в «Литературных мечтаниях». Однако литературный процесс конца 40-х годов внес значительные коррективы в понимание Белинским перспективы критической тенденции: в прежнюю схему не укладывалось творчество А. Кольцова, А. Плещеева, молодого И. Тургенева. В последней своей статье — обзоре русской литературы за 1847 г. — Белинский говорит об исторической необходимости «одовоспевательной» поэзии в духе Ломоносова, которая в неменьшей степени формирует национальное самосознание, чем сатирическое изображение действительности.

Художественный метод «натуральной школы». Говоря о «натуральной школе», следует иметь в виду, что нельзя отождествлять теоретические положения, объясняющие своеобразие нового этапа, и живой литературный процесс. Литература всегда «шире» рамок теории, созданной на ее основе. В художественном методе «натуральной школы» скорее отразилось стремление теории направить литературный процесс в определенное русло, чем желание навязать свои критерии. И все же реалии литературного процесса 40-х — начала 50-х годов подтверждают существование некоей *художественной общности принципов изображения действительности*, выразившейся в проблематике произведений, в их стилевых особенностях.

В литературной науке принято считать, что этот этап представляет собой фазу критического осмысления действительности, этап формирования принципов критического реализма. Одним из спорных вопро-

сов, касающихся своеобразия метода, является вопрос о соотношении нового типа художественного мышления — реализма с романтизмом, с одной стороны, и с натурализмом — с другой.

Принято считать, что реализм 40-х годов, реализм «натуральной школы», начинается с того, что полемически отграничивает себя от своего предтечи — романтизма. Но полемика в теории (этому много внимания уделял Белинский) — одно, а полемика, принимающая художественную форму, — другое. Ведь полемика может возникнуть только тогда, когда есть общий интерес к предмету разногласий. Таким общим интересом у романтиков и реалистов был вопрос о природе конфликта героя и среды. Романтики отстаивали право личности противостоять среде, «толпе», мотивируя это право святостью протеста как формы самоосуществления человека. Таковы герои романтических поэм Пушкина, Демон и Мцыри Лермонтова. Но ведь и герои произведений 40-х — начала 50-х годов представляют нам различные формы романтического протеста. Эти герои — не исключительные личности романтизма, действующие в исключительных обстоятельствах, а герои той среды, которая их родила и воспитала. Писатели «натуральной школы» начинают исследовать историческую закономерность внутреннего разложения среды, ее внутреннюю конфликтность, что и становится важнейшим завоеванием реализма. Художественные формы исследования этого конфликта представлены в таких произведениях, как «Бедные люди» Ф. Достоевского, «Кто виноват» А. Герцена, «Обыкновенная история» И. Гончарова, «Записки охотника» И. Тургенева. В этих произведениях мы найдем весь спектр нравственной проблематики литературы нового периода. Анализ современной действительности воплощен в «Бедных людях» в форме исповеди униженного и оскорбленного сознания, но сознания, вмещающего в себя весь окружающий мир и дающего ему верную негативную оценку. Повесть А. Герцена «Кто виноват?» представляет на суд читателя проблему «лишнего человека» 40-х годов и ставит вопрос о том, почему одна и та же среда формирует такие разные характеры, как Круциферский и Бельтов. Обыкновенная история крушения романтического идеализма в столкновении с реальным миром, рассказанная И. Гончаровым в одноименном романе, соединяет в себе и ироническую характеристику романтического отношения к действительности, и тоску о романтическом идеале, о проявлении всечеловеческого в человеке.

В «Записках охотника» И. Тургенева конфликт героя и среды запечатлен в цикле очерков и рассказов, объединенных точкой зрения автора-повествователя. Идиллия Хоря и Калиныча сменяется картиной народной трагедии в «Малиновой воде», «Бирюке», «Аринишке».

С «Записками охотника», «Деревней» Д. Григоровича в русской литературе появляется новая тема — тема русского крестьянства, которое уже не воспринимается писателями как однородная масса, противостоящая герою: в этой среде и Тургенев, и Григорович, и несколько позднее М. Салтыков-Щедрин увидят лица и судьбы, представляющие не меньший интерес, чем фигура романтического персонажа.

Таким образом, романтическое мироощущение героев новой русской литературы составляет, как видим, одну из важнейших примет нового литературного мышления. Но вместе с тем романтическое начало оказывается включенным в новую систему координат: в исследование социальных, исторических корней нравственного конфликта человека и окружающего мира.

Наряду с романтизмом значительную роль в формировании реализма 40-х годов сыграл *натурализм*. Натурализм как течение с ясно осознанной программой возник во второй половине XIX в., но уже в 40-е годы творчество многих русских писателей — В. Даля, А. Дружинина, Я. Буткова, И. Панаева — развивалось в этом направлении преимущественно в жанре «физиологического» очерка. Так, например, В. Даль отвечал А. Мельникову (Печерскому) на его предложение придать своим этнографическим материалам художественную форму: «Искусство не моих рук дело», то есть признавался в отсутствии умения обобщать, выбирая из массы впечатлений не случайное, а закономерное. Герои русских «физиологий» — шарманщики, дворники, мелкие чиновники — знакомили читателя с бытом и нравами обитателей «углов» жизни, показывая влияние среды на психологию человека, его нравственный кругозор. Поэтому «физиологии» можно рассматривать как этап в становлении такой важной черты реализма, как *типизация*, выработки форм типизирующего описания, имеющего свойства обобщения. Среда под пером «физиологов» принимала *индивидуальные формы* (чего стоит один только образ «зеленого полуштофа с маленькой головкой вместо пробки» — метафора человека, потерявшего человеческий облик в «Петербургских углах» Н. Некрасова), но это были попытки увидеть в индивидуальном *проявление закономерного*: среда обезличивает человека, лишает его человеческого достоинства.

Натурализм 40-х отличен от того натурализма, который позднее пропагандировал Э. Золя: «Я не хочу, как Бальзак, решать, каков должен быть строй человеческой жизни, быть политиком, философом, моралистом. Я удовольствуюсь ролью ученого... Я не хочу затрагивать вопроса об оценке политического строя, я не хочу защищать какие-либо политики или религии. Рисуемая мной картина — простой анализ куска действительности такой, какая она есть».

Но у истоков этой традиции — и творчество Н. Гоголя, доказавшего, что «теперь электричество чина сильнее завязывает действие, чем любовь». Вспомним «безлюбовный» сюжет «Ревизора» и «Мертвых душ» или бессмертную повесть «Нос», в которой все действие построено на «электричестве чина». Эти гоголевские традиции впоследствии наиболее полно проявились в «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Элементы натурализма определяли своеобразие литературного процесса и конца XVIII — начала XIX в., и нашли отражение в романе М. Чулкова «Пригожая повариха», «Российском Жильблазе» В. Наумова, баснях А. Измайлова, повестях М. Погодина. То, что условно называли натурализмом, в эту эпоху представляло собой форму выражения самосознания демократических низов. Это искусство никогда не могло составить конкуренцию предромантизму и романтизму, но оно оказало влияние на процесс демократизации русской литературы 40-х годов.

Итак, реализм в России складывается с начала XIX в. в творчестве А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Гоголя, но только в середине столетия приобретает классическую законченную форму в творчестве И. Тургенева, Н. Некрасова, Н. Островского, И. Гончарова, М. Салтыкова-Щедрина. Реализму 40–50-х годов суждено было сыграть решающую роль в соединении традиций 30-х с новаторством 60-х годов.

Литература 30-х годов заложила основы реалистической типизации, но проявление ее в различных жанрах было неоднородным: поэма Лермонтова оставалась романтической, «Медный всадник» Пушкина построен на основе романтической антитезы. В «Евгении Онегине» поворот к бытовому реализму только намечен, но уже в «Капитанской дочке» отчетливо проявились черты нового художественного мышления. Повести и рассказу еще предстояло показать свои возможности в изображении связей человека и среды, постичь «механизм» общественной жизни. В реализме «натуральной школы» совершается самопознание реализма как литературного направления.

Чтобы представить это явление в системе, предлагались различные подходы к его классификации. Так, А. Цейтлин различает в реализме 40–50-х годов два течения: общественно-психологическое, к которому он относит творчество Д. Григоровича, И. Гончарова, И. Тургенева, Ф. Достоевского, и социально-политическое, выразившееся в произведениях А. Герцена, Н. Щедрина, Н. Некрасова. В. Виноградов и А. Белецкий оценивают творчество Н. Гоголя («Шинель») и Ф. Достоевского («Бедные люди») как вполне самостоятельную линию в развитии сентиментального натурализма. Основанием для такого вывода является

объективная реальность: Гоголь, а вслед за ним Достоевский действительно вносят новый акцент в разработку традиционной темы «маленького» человека. На контрасте мизерности внешнего существования этого человека и глубины внутренних переживаний героя выстраивается конфликт многих произведений.

Несмотря на то что существование «натуральной школы» не было закреплено ни уставом, ни организационно, что ее идеи получали разное выражение, главные черты нового литературного направления выразились:

- в критическом пафосе изображения действительности;
- поисках нового общественного идеала, который обнаруживается ими в демократизме;
- народности как форме национального самосознания.

АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ ГЕРЦЕН (1812–1870)

Даты жизни и смерти Герцена символичны. Они обозначают эпоху, начавшуюся войной 1812 г. и завершившуюся кануном Парижской коммуны. «Рассказы о пожаре Москвы, — вспоминал Герцен, — о Бородинском сражении, о Березине, о взятии Парижа были моей колыбельной песней».

Родился Герцен в семье знатного московского барина И.А. Яковлева. Его родители не состояли в официальном браке, поэтому отец дал сыну фамилию — Герцен (от нем. Herz — сердце, так как мать его была немкой по происхождению) и воспитывал в своем доме. Александр был единственным ребенком, поэтому его детство в барской городской усадьбе протекало одиноко и уныло. Замечательным спасением от скуки стала богатая библиотека отца, которой он пользовался безраздельно. Когда Герцену исполнилось тринадцать, гром пушек на Сенатской площади 14 декабря 1825 г. разбудил «ребяческий сон душ», а еще через три года на Воробьевых горах вместе с Н. Огаревым он произносит знаменитую клятву — посвятить свою жизнь борьбе с угнетением и рабством.

В 1829 г. Герцен поступает в Московский университет. Это важный период в становлении мировоззрения молодого Герцена. В июле 1834 г. по приказу военного генерал-губернатора Москвы Герцен был арестован и сослан в Пермь, затем в Вятку и Владимир. В материалах следственной комиссии о нем говорилось как о «молодом человеке пылкого ума, смелом вольнодумце, весьма опасном для общества». В

1840 г. Герцен возвращается в Москву, но вскоре его снова высылают, на сей раз в Новгород — за письмо, в котором он с возмущением рассказывает отцу о том, как в Петербурге будочник убил прохожего.

Ссылочные годы для Герцена — период усиленных занятий историей, философией, литературой, время накопления и систематизации знаний, полученных в университете, а затем в годы службы в провинции. В 1843—1846 гг. Герцен пишет и публикует в журнале «Отечественные записки» свои философские работы «Дилетантизм в науке» и «Письма об изучении природы». Они занимают важное место в истории русской классической философии. Одной из важных проблем, которая занимала Герцена, был вопрос об отношении бытия к мышлению. Он подвергает резкой критике мысль Гегеля о возникновении сознания из самого себя, об идее, существующей независимо от материи. Герцен пишет о первенстве чувственного познания природы человеком, которое предшествует возникновению рационального знания.

В 40-е годы Герцен создает свои беллетристические произведения: «Записки одного молодого человека» (1841), роман «Кто виноват?» (1842—1846), повести «Сорока-воровка» (1846), «Доктор Крупов» (1847), «Долг прежде всего» (1847) (не окончена).

В начале 1847 г. Герцен уезжает за границу, где остается в политической эмиграции свыше двух десятилетий, вплоть до своей смерти в Париже 9 (21) января 1870 г. В Европе он оказался свидетелем революционных событий во Франции в 1848 г., пережил трагедию смерти жены, гибель матери и сына во время кораблекрушения в Средиземном море. Но всегда за границей, где бы он ни был — во Франции, Италии, Англии, — Герцен думает о России. Личная драма еще больше укрепляет его стремление быть полезным обществу: для Герцена личное всегда было частью общественного, а факты общественной жизни становились фактами его личной биографии.

В 1853 г. в Лондоне Герцен основывает «Вольную Русскую типографию», а с 1855 г. начинает издавать альманах «Полярная Звезда» с символическим девизом на обложке — силуэты повешенных Николаем I декабристов. 1 июля 1857 г. начала выходить знаменитая газета «Колокол», ставшая трибуной обличения произвола и насилия царской власти в России. В предисловии к первому номеру газеты, определяя ее задачи, Герцен писал: «Везде, во всем, всегда быть со стороны воли — против насилия, со стороны разума — против предрассудков, со стороны науки — против изуверства, со стороны развивающихся народов — против отстающих правительств. Таковы общие догматы наши». Как рассказывают современники, «Колокол» жадно читали в Москве и Петербурге, каждый тайно привозимый номер газеты пере-

давали из рук в руки. Перед обличениями в «Колоколе» трепетали самые высокопоставленные лица в государстве, они признавали власть Герцена над сердцами и умами демократически настроенной части русского общества.

Начало литературной деятельности. «Записки одного молодого человека»

Белинский, давая оценку одному из ранних произведений Герцена — роману «Кто виноват?», отметил особенную черту литературного таланта молодого писателя: источником его творчества была постоянная работа мысли. «У тебя, — писал Белинский, — как у природы по преимуществу мыслящей и сознательной [...] талант и фантазия ушли в ум, оживленный и согретый, *осердеченный* гуманистическим направлением». «Могущество ...мысли, утверждал критик в другой статье, — главная сила его таланта».

Младший современник Герцена, Ф. Достоевский, обратил внимание на другую важную черту его творчества, которая проявилась в книге «Былое и думы» (1852–1868). Достоевский писал о «поэзии», пронизывающей все созданные Герценом произведения: «...он был, всегда и везде, — *поэт по преимуществу*. Поэт берет в нем верх везде и во всем... Агитатор — поэт, политический деятель — поэт, социалист — поэт, философ — в высшей степени поэт». Действительно, мысль Герцена — теоретика, философа, публициста, обладая неповторимой пластичностью и образностью, энергично и точно обозначает течение интеллектуального процесса, не уводя читателя в мир абстрактных категорий.

Еще в университете Герцен пробует себя в литературе, пишет ряд литературных эскизов, отрывков, новелл. В этих ранних произведениях (драматических опытах «Лициний», «Вильям Пен») чувствуется романтическая тоска по идеалу, по «гармонии звуков» и отчетливо проявляется резкая противопоставленность «избранной личности» «бесчувственной толпе». Во «Второй встрече» Герцен уже иронически рассказывает об окружающей его в ссылке пошлой провинциальной действительности, а в «Записках одного молодого человека» (1838) лирико-романтическое прощание с юностью уступает место реалистическому взгляду на окружающую жизнь. Пафос критического изображения феодально-крепостнического быта русской провинции, впервые проявивший себя в «Записках», определит основную тональность всей беллетристики Герцена 40-х годов. Сам Герцен впоследствии оценивал свои ранние литературные опыты весьма критически.

В статье «Капризы и раздумье» (1843—1847) Герцен писал: «...любовь...сквозь слезы...Вместо радостной улыбки...скрежет зубов, вместо юного румянца — бледные щеки». Нарочитая резкость и эффектность красок, стихия искусственно драматизированных страстей — всем этим отличался романтический стиль ранних опытов Герцена. Но, начиная с «Записок одного молодого человека», говоря словами самого Герцена, «мало-помалу образы яснее, как деревья и горы из-за тумана».

В «Записках» можно обнаружить черты художественного метода Герцена, который предстанет как определенная система в **«Былом и думах»**. Это произведение было написано Герценом во время владимирской ссылки и носило ярко выраженный автобиографический характер (об этом Герцен писал своей невесте Н.А. Захарьиной). Центральной темой «Записок» стала важнейшая для зрелого Герцена тема памяти. Сначала она имеет иронический оттенок. «Мне пришлось, — записывает автор, — в молодости испытать отраду стариков: перебирать былое и вместо того, чтобы жить в самом деле, — записывать прожитое». Затем тон и смысл оценки этой деятельности резко меняются — процесс воспоминаний стал восприниматься Герценом как единственно возможный способ сохранить себя как личность в условиях провинциального захолустья: «...я оживал сам с прошедшим: расстояние между нами исчезало». Написанные в самом начале 1838 г., эти слова подхватывают пушкинский вариант интерпретации темы памяти, запечатленный во многих его стихотворениях: «Воспоминания в Царском Селе», «19 октября», «Я вас любил», «Памятник». «Вновь я посетил...».

В «Записках» Герцен ищет форму для воплощения своих воспоминаний: они предстают перед читателем как отрывки из трех тетрадей молодого человека, каждая из которых отражает определенную стадию его нравственного роста. Так, в главах «Ребячество» и «Юность» образ героя подан через характеристику его литературных увлечений. Круг чтения молодого поколения конца 20-х — начала 30-х годов очерчен именами Фонвизина, Грибоедова, Пушкина как автора «Евгения Онегина», а также именами классиков немецкой литературы, среди которых первое место принадлежало Шиллеру, «поэту благородных порывов». В одном развернутом предложении автор-повествователь создает образ мировой литературы, характеризуя рецепцию гомеровского эпоса определенной исторической эпохой. «Человечество своим образом, — пишет автор, — перечитывает целые тысячелетия Гомера, и это для него оселок, на котором оно пробует силу возраста. Лишь только Греция развилась, — она Софоклом,

Праксителем, Зевкисом, Эврипидом, Эсхилом повторила образы, завещанные колыбельною песнью ее, «Илиадою»; потом Рим попытался воссоздать их по-своему, стоически, Сенекою, потом Франция папудрила их: надела башмаки с пряжками — Расином; потом падшая Италия перечитала их черным Альфиери; потом Германия воссоздала своим Гёте Ифигению и на ней увидела всю мощь его...» В этом большом синтаксическом периоде представлена программа нравственного воспитания, развивавшая в личности веру в высокие нравственные идеалы, романтически возвышенное отношение к действительности.

Однако рядом с окрашенной в романтические тона темой памяти в «Записках» появляется и топальность иного рода — сатирическая. В отдельных местах воспоминаний она звучит некоторым диссонансом: Герцен как бы пробует себя в этом типе повествования. Так, описывая внешность своих гувернеров, повествователь прибегает к гротеску (...Бушо... кланялся одними ногами, улыбался одной нижней губой... голова у него не гнулась с тех пор, как перестали его пеленать, а это было очень давно, — лет полтора тому назад), по-видимому, для того, чтобы создать в воображении читателя образ «типичной французской физиономии конца прошлого века». Этой же цели служит и характеристика нравственных свойств Бушо, который, по словам автора, «был человек добрый, так точно, как лошадь — зверь добрый, по инстинкту, и к нему, однако, как к лошади, не всякий решился бы подойти ближе размера ноги и копыт». Некоторая «избыточность» в описаниях и характеристиках свидетельствует о том, что их автор находится в поисках «своих» способов письма, вырабатывает свой стиль.

Более уверенно автор-повествователь создает сатирические характеристики-биографии «отцов» и обитателей города Малинова, вошедшие во *вторую* тетрадь, которая представляет молодого человека как «просто «человека», расстающегося с романтическими идеалами юности. В этой части «Записок» Герцен обращается к форме дневниковых записей, фиксирующих реальное время. Таким образом задается определенный темп повествования о нравах Малинова: «через неделю», «через две недели», «через месяц», «через полтора месяца», «через полгода». Отсутствие подневных записей свидетельствует о неподвижности провинциальной жизни, в которую постепенно погружается и автор записей. В «Малиновской» тетради впервые появляется и образ доктора Крупова, который выполняет отведенную ему роль — знакомит героя записок с помещиком Трензинским. Очерк характера Трензинского, его философия жизни — первый опыт Герцена в создании образа

человека, брошенного «так бесцельно, так нелепо в мире», в силу целого ряда обстоятельств не знавшего «ни семейной жизни, ни родины, ни обязанностей, которые вырастают в сердце с колыбели». Биография Трензинского, рассказанная им самим после философского рассуждения о роли случая в жизни человека, также представлена в виде воспоминаний о прожитой жизни. По сути, данная часть тетради молодого человека представляет собой завязку нового сюжета, возникающего в параллель к основному, однако конкретизация того произойдет уже в романе «Кто виноват?», который характеризует новый этап в творческой эволюции Герцена-художника.

Проза 40-х годов. «Кто виноват?»

Произведения Герцена 40-х годов — роман «Кто виноват?», повести «Сорока-воровка», «Доктор Крупов», «Мимоездом», «Долг прежде всего» по праву стали литературными документами нового, реалистического направления русской литературы. Они были созданы в русле так называемой «натуральной школы». Центральной их темой была проблема «лишнего человека», которая в художественной форме выражала мысль писателя о важнейшей роли общественных условий в формировании человека. Наиболее полно эта мысль разработана Герценом в романе «Кто виноват?»

В этом произведении запечатлена попытка Герцена воплотить очерк современных характеров. Сам автор в предисловии к «Кто виноват?» называет свое произведение *повестью*, тем самым подчеркивая ее жанровое отличие от «Записок» и отмечая наличие в нем двух вполне самостоятельных частей. Одна из них посвящена истории Любоньки и Круциферского, другая — образу Владимира Бельтова. Предпосланный роману эпиграф («А случай сей за неоткрытием виновных предать воле Божией, дело же, почислив решенным, сдать в архив») относится к объединяющему обе части любовному треугольнику, в котором каждая из сторон — лицо страдающее. Используя форму протокольной записи, Герцен указывает на жизненную основу конфликта романа, реальность характеров изображаемых героев.

В предисловии автор предупреждает о важности той линии произведения, которая восходит к очеркам нравов «Малинова» (так Герцен называет «Записки»). Это сатирическое развенчание пошлости провинциального существования, введенное упоминанием имени Фонвизина и его комедий «Бригадир» и «Недоросль». Фонвизинская тема возникает уже в первой сцене произведения, являющейся парафразой

сцены экзамена Митрофанушки, только в роли Правдина здесь выступает Круциферский — его бледное и бессильное во всех отношениях подобие.

Общая структура романа представляет собой серию характеров-биографий действующих лиц. В каждом из них Герцен обнаруживает сходство с тем или иным литературным героем, что является конструктивной особенностью созданных в романе образов. В первой части романа важную роль играет «онегинская» тема, соотношенная в первую очередь с образами Круциферского и Любоньки. Рассказывая биографию молодого Круциферского, Герцен развивает тему «милото германского существования», запечатленного Пушкиным в образе Ленского. Однако, если Пушкин начертил несколько возможных вариантов судьбы этого типа на русской почве, то Герцен сразу заявляет о невозможности «существований тихих, благородных, счастливых в немножко ограниченной, но чрезвычайно трудолюбивой учено-педагогической деятельности, в немножко ограниченном семейном кругу...».

Отзвуки образа Татьяны Лариной слышатся в образе Любоньки. Своеобразным вариантом письма Татьяны к Онегину, объяснившему внутренний мир героини, стал в романе Герцена дневник Любы, психологически подготовивший завязку их отношений, а в дальнейшем постоянно нарушающий последовательное изложение событий из жизни Круциферских. При всем различии ситуаций объяснения героев нельзя не заметить принципиальной важности данной сцены для обоих произведений: она сразу определяет нравственное превосходство женщины, которое останется неизменным до конца обоих романов.

Этот мотив проверяется Герценом и на образе Владимира Бельтова — «лишнего человека» 40-х годов. Умный, образованный, стремящийся к полезной общественной деятельности, Бельтов не находит применения своим силам, становясь жертвой среды, его воспитавшей. Любонька оказывается сильнее и этого человека, несмотря на то что именно он открывает героине мир любви, дотоле неизвестный ей.

В романе «Кто виноват?» Герцен показывает еще одну жизненную философию, которая представлена образом доктора Крупова. Образ доктора в романе выполняет роль резонера и Кассандры, предвещающей несчастье, его парадоксы и медицинский материализм противопоставлены романтически настроенному Круциферскому и рефлектирующему Бельтову. В отличие от Бельтова, готового на исповедь, Крупов не склонен анатомировать собственную душу, но как истинный материалист приходит на выручку *практически*. «Я не знаю, — отвечает Крупов на упрек Круциферского в том, что он пропагандирует «какой-то

сухой материальный взгляд на жизнь», ни грубой материн, ни учтивой, я знаю живую». Крупов наряду с автором-повествователем продолжает пропаганду реальных взглядов Герцена-публициста и философа, чем и объясняется и оправдывается его функция резонера и учителя жизни. Поэтому почти цитатой из дневника Герцена тех лет звучит суждение Крупова о типичной болезни века: «Неуменье жить в настоящем, ценить будущее, отдаваться ему — это одна из моральных эпидемий, наиболее развитых в наше время».

Образ доктора Крупова из одноименной повести надолго вошел в сознание современников Герцена именно потому, что автор развивает в повести суждение героя о типичной болезни века и разъясняет происхождение знаменитой теории Крупова о безумии человечества. По сравнению с образом доктора из романа «Кто виноват?» герой повести наделен биографией, которая и приводит его к созданию теории безумия общества. Не случайно точное название повести звучит следующим образом: «О душевных болезнях вообще и об эпидемическом развитии оных в особенности. Сочинение доктора Крупова». Наблюдение за разными сферами современного общества привело Крупова к мысли о том, что мальчик Левка, прославившийся «поврежденным», обитатели сумасшедшего дома в сущности несколько не «глупее» всех остальных, считающих себя нормальными, дееспособными людьми. Крупов приводит целый ряд примеров из жизни и быта разных социальных условий (здесь и пономарь — отец Левки, который, желая «излечить» полоумного сына, «не кормил его по два дня и сек так, что недели две рубцы были видны», главный доктор из больницы для умалишенных, предпочитавший, чтобы к нему обращались Ваше Превосходительство, чиновники, для которых характерно «особое специфическое поражение мозга», семья, основанная на лицемерии и ханжестве, события европейской жизни, в частности ирландский вопрос, и т.д.) и доказывает факт «родового повального безумия человечества». Вся история цивилизации представляется Крупову «связным рассказом родового хронического безумия и его медленного излечения». В «объяснительном прибавлении» к повести, написанном от лица героя, Герцен вскрывает полемическую окраску теории Крупова, прямо указывая на объекты полемики: романтизм, аристократизм, национализм. Как бы подводя итог теории доктора, Герцен обращает внимание читателя на то, что отсутствие «рецепта» излечения болезни мотивировано далеко не полным перечнем симптомов «заболевания».

К этой «круповской теории» Герцен потом возвратится в своем творчестве 50—60-х годов, обнаруживая в западноевропейской действительности новые и новые подтверждения ее справедливости. В ча-

стности, в восьмой книге «Полярной звезды» за 1869 г. за подписью «Искандер» было напечатано как бы добавление к повести «Доктор Крупов» — «Aphorismata. По поводу психиатрической теории д-ра Крупова». Автором этого «добавления» Герцен делает некоего «адъюнкт-профессора» Тита Левинафанского, который утверждает, что от безумия общество лечить не надо, поскольку в нем — его сила.

Герценовский памфлет о «родовом безумии человечества» отзывался в произведениях многих русских писателей, сделавших этот образ формой сатирического развенчания пошлости современной им действительности. Мотив безумия положен в основу рассказа Салтыкова-Щедрина «В больнице для умалишенных», звучит в повести Л. Толстого «Дьявол», определяет идею знаменитой «Палаты № 6» А. Чехова, рассказа М. Горького «Ошибка».

Другой, не менее значительной формой осмысления жизненных впечатлений Герцена, становится его мемуаристика — книга «Былое и думы», начатая в 1852 г. «Былое и думы» вобрала в себя весь предшествующий опыт Герцена — художника, мыслителя, публициста.

«Былое и думы».

Проблема метода и жанра

В самом начале своей литературной деятельности, в письме к друзьям (И. Сазонову и Н. Кетчеру), Герцен поставил вопрос, волновавший его не только теоретически, но и как вопрос реальной литературной практики: «Можно ли в форме повести перемещать науку, карикатуру, философию, религию, жизнь реальную?» Уже в произведениях 30 — 40-х годов заметно, как настойчиво Герцен ищет литературную форму, способную соединить «мысли» и «сцены», реальность идеи и художественный вымысел. Это как бы своеобразная борьба, которую ведет Герцен с канонизирующейся тогда в русской литературе повестью и возникающим романом. Русский роман эпохи его расцвета (60-е годы) почти не произвел впечатления на Герцена. Почему? Он не давал той свободы выражения личности самого автора, условия, давшего толчок развитию литературного таланта Герцена. В «Письмах к будущему другу» Герцен резко противопоставлял роман и мемуарную литературу, сравнивая художественные возможности романа со *слепком жизни*, в котором «может быть изваяно все, что знал анатом, но нет того, чего он не знал, нет дремлющих в естественном равнодушии, но готовых проснуться ответов...». Даже очень совершенному с эстетической точки зрения роману Герцен предпочитает безыскусственность мемуаров. Записки и мемуары, с его точки зрения, превосходят созда-

ция художественной фантазии подлинностью и документальностью. Даже некоторая тенденциозность, субъективизм мемуаров рассматриваются Герценом как безусловное достоинство, которое с головой выдаст мемуариста и позволяет судить о психологии и предрассудках той среды, к которой он принадлежит. Гораздо ближе Герцену эстетические критерии, согласно которым были созданы «Евгений Онегин» и «Мертвые души» — произведения, свободные от жанрового канона. Герцену импонировали многочисленные свободные отступления от эпического сюжета, «болтовня» по разным поводам, незавершенность, прерванность повествования, проявившаяся и в том, и в другом произведении в отсутствии неременной развязки.

Своеобразие Герцена-писателя, черты которого выразились в его произведениях 40-х годов, сложились в определенную систему в «Былом и думах». Здесь в высшей степени выразилось стремление Герцена соединить художественное и публицистическое начала, логика художественной и научной оценки действительности.

Для понимания творческого метода «Былого и дум» очень важно представлять характер связи личности и биографии Герцена с его произведением. Эта связь определяет художественную методологию и литературный стиль Герцена. В своем публицистическом наследии Герцен всегда — названный или едва скрытый, но без большого труда обнаруживаемый участник жизни, о которой идет речь. В «Былом и думах» личность Герцена, прожитая им жизнь, его философские, политические и этические взгляды являются и предметом и объектом повествования. Вместе с тем необходимо отметить, что собственно историческое содержание «Былого и дум» исключительно широко. Записки Герцена охватывают жизнь России и русского народа на протяжении полувека — от Отечественной войны 1812 г. до падения крепостного права в 1861 г. и европейскую жизнь от эпохи Французской революции 1848 г. до кануна Парижской коммуны 1870 г.

Герцен назвал свое произведение *исповедью*, подведением жизненных итогов. На самом деле «Былое и думы» были не только исповедью, эта книга стала формой проявления активной общественной и политической позиции ее автора. В заглавии книги — «Былое и думы» отразились порой мучительные поиски Герценом идеала разумного и справедливого социального устройства, определившие основной пафос мемуаров.

Произведением, предвещающим появление «Былого и дум» в жанровом отношении, стали «Письма из Франции и Италии» (1847—1852). Здесь впервые Герцен представляет читателю жизнь, увиденную во всех подробностях мелочей, хаосе событий, в том их обличье, в ко-

тором они предстали в тот момент, когда были увидены автором. Здесь еще нет позднее отобранного и осмысленного материала, случайное не отделено от главного, но уже проступает главное в жанровом отношении качество — ярко выраженное исповедальное, мемуарное начало.

Исповедь в «Былом и думах» — центр произведения, соединяющий разнородный материал воспоминаний в единое целое. А поскольку исповедь не мыслилась автором как нечто сугубо личное, а была формой проявления духовного роста его поколения, то и воспоминания, *думы*, отобранные, восстановленные и остановленные авторской волей, составили основу произведения. «“Былое и думы”, — отмечал Герцен, — не были писаны подряд; между иными главами лежат целые годы. Оттого на них остался оттенок своего времени и разных настроений, — мне бы не хотелось стереть его».

В процессе работы над книгой менялся, а не только уточнялся, жанр произведения. Во вступлении к последним частям Герцен обосновывал структурные перемены, настаивал на принципиальной «отрывочности» повествования. «Спаять их в одно, — писал Герцен, — я никак не мог. Восполняя промежутки, очень легко дать всему другой фон и другое освещение — *тогдашняя* истина пропадет...» Это был отказ от всякого сюжетного и хронологического повествования.

Автобиографического в последних частях «Былого и дум» немного. Исключение составляет исповедь «кружения сердца», та трагическая история, из которой и вырос замысел книги. Глава «Рассказ о семейной драме» подводит черту под автобиографическим материалом мемуаров. Эта часть «Былого и дум» наиболее близка к беллетристике: не только потому, что материал субъективно обработан, многое недоговорено, но и потому, что чувствуется работа над композиционной выстроенностью сюжета, системой образов, прорисовкой фона драмы.

Теоретическое дополнение к главе о Прудоне (часть пятая, раздел «Западные арабески. Тетрадь вторая») называется «Раздумье по поводу затронутых вопросов». Казалось бы, оно имеет прямое отношение к воззрениям Прудона, однако мысли, высказанные в «Раздумье», дополняют и углубляют «Рассказ о семейной драме», хотя композиционно предшествуют «Рассказу». Философское *раздумье* и художественный *рассказ*, идущие друг за другом, позволяют говорить о сохранении исповедального начала в качестве организующего центра повествования, но уже иначе восстанавливающего разорванные части целого.

Важную сторону «Былого и дум» составляют многочисленные образы людей, встреченных мемуаристом на своем жизненном пути. Эти люди принадлежали к разным социальным сословиям (лиссабонский квартальный и Наполеон III), разным сферам жизни (Роберт Оуэн и

Наталья Герцен), очерчены бегло или достаточно подробно, как, например, Муравьев-Вешатель в заметке «Портрет Муравьева» или знаменитый философ в философско-публицистическом трактате «Роберт Оуэн».

Особенно внимателен и осторожен Герцен в создании образов бегунов и скитальцев, без которых судьба России 40–60-х годов была бы неполной. Это образы Печорина, Сазонова, Энгельсона, Кельсиева. Герцен далек от стремления *судить* этих людей за их ошибки: он показывает, что все многообразие поисков истины вливается в единый поток истории. Менее всего эти рассказы о людях напоминают биографии: биографические подробности нужны Герцену лишь затем, чтобы выразить суть личности, чаще всего они необходимы тогда, когда характеризуют человека как представителя определенного времени, определенного поколения.

Русские скитальцы в столкновении с западным миром — одна из самых трагических сквозных тем «Былого и дум», тесно связанная с антитезой «Восток — Запад». Это своеобразные вариации глубоко личной темы русского скитальца, тоскующего по родине, ищущего гармонии бытия. Бесспорно, что Запад воплотился в книге Герцена фрагментарнее и обобщеннее, чем русская жизнь, вырастающая в «Былом и думах» из многочисленных экскурсов в историю XVIII в., рассказанная обстоятельно и широко. Сравнивая Россию и Запад, Герцен приходит к выводу о существовании особого исторического пути России, «прорастающего» из хаотичного, смятенного ее движения.

Герцен видел единственное оправдание своей эмиграции в том, что с другого берега мог говорить свободно, обращаясь к уму и совести своих соотечественников. «Открытая, вольная речь — великое дело; без вольной речи — нет вольного человека», — писал Герцен. Он никогда не мыслил себя в отрыве от русской культуры, русской литературы.

Концепцию истории русской литературы Герцен изложил в книге «О развитии революционных идей в России» (1851). Эта работа более чем наполовину представляет собой очерк литературы нового времени. В русских писателях, по мнению Герцена, отразился русский национальный тип со всеми своими разнообразными возможностями. Литература, по мнению Герцена, — зеркало русской общественной жизни. Он рассматривает творчество Фонвизина как выражение просветительских тенденций первого периода новой русской истории; в произведениях Грибоедова, Рылеева и Пушкина он видит выражение вольнолюбия декабристской поры; творчество Чаадаева, Лермонтова, Гоголя и Белинского характеризует как критику, направленную против николаевской реакции. Герцен, суммируя свои выводы, писал: «У на-

рода, лишенного общественной свободы, литература — единственная трибуна, с высоты которой он заставляет услышать крик своего возмущения и своей совести».

Стиль Герцена-художника и публициста оказал большое влияние на творчество русских писателей. Его стилистически меткие афоризмы: «патриотическая моровая язва», «опыты идолопоклонства», «добрые кварталные права человеческих» и т.п. — во многом предвосхитили работу Салтыкова-Щедрина над созданием «эзопова языка» сатиры. В «Зимние заметки о летних впечатлениях» Достоевского вошел образ «мясника Рубенса», «Колумба без Америки» встречаем в «Идиоте» и «Бесах», «равенство рабства» в «Бесах» и поздней публицистике Достоевского.

Художественная мысль Л. Толстого, И. Тургенева, Ф. Достоевского формировалась и оттачивалась в соприкосновении с бесконечно разнообразным миром публицистики Герцена. Русскими писателями в полной мере было оценено его стилистическое, жанровое новаторство. Бесспорным оказалось и влияние Герцена на развитие не только публицистики и мемуарной литературы, но и на искусство романа, к идейным и художественным возможностям которого он относился довольно скептически. «Записки из Мертвого дома» Достоевского говорят об интенсивном освещении писателем ведущих положений философии Герцена, в романе Тургенева «Дым» разрабатывается герценовский тип «скитальца», поэтика романа-эпопеи «Жизнь Клима Самгина» Горького развивает художественные традиции философско-публицистической прозы Герцена.

АФАНАСИЙ АФАНАСЬЕВИЧ ФЕТ (1820—1892)

А.А. Фет пришел в литературу в 1840-е годы — время для русской лирики трагическое. В 1837 г. не стало Пушкина; в 1839-м — Дениса Давыдова; в 1840-м — И. Козлова; в 1841-м на дуэли погиб Лермонтов; 1844 г. — в Италии скорострительно скончался Боратынский; в 1846 умер Языков. Поэты-декабристы выключены из литературы, многие из них погибают в армии и ссылках (А. Одоевский, А. Бестужев и др.). Ф.И. Тютчев, стихотворения которого появились в последних номерах пушкинского «Современника», находится за границей и не печатается в России. Жив В.А. Жуковский, но и он находится вне основного литературного процесса. Очевидным становится тот факт, что из русской литературы ушло целое поколение поэтов, новое же

лишь начинало формироваться, обретать свой голос. Среди тех, кто ищет свой поэтический язык в это время, был и А.А. Фет.

В 1840 г. Фет выпустил первую книгу стихов — «Лирический пантеон». В ней были баллады, идиллии, элегии, эпитафии. Отклики на книгу были разными, большей частью благожелательными. Профессор Московского университета П.Н. Кудрявцев, автор рецензии в «Отечественных записках», сумел разглядеть в начинающем поэте талант, В.Г. Белинский в письме к В.П. Боткину заметил, что Фет «много обещает». Пожалуй, лишь О. Сенковский дал уничижительный отзыв о первом сборнике поэта, да рецензент журнала «Москвитянин» некоторые из стихотворений назвал «совершенно бесцветными».

Вскоре произведения Фета начинают включать в хрестоматии (например, А.Д. Галахов помещает стихотворения Фета в своей «Полной русской хрестоматии», вышедшей в 1843 г.)

В начале 1850 г. увидел свет второй сборник стихотворений Фета, а в 1856 г. — третий, большую редакторскую правку в котором осуществил И.С. Тургенев (как впоследствии заметил поэт, «издание из-под редакции Тургенева вышло настолько же очищенным, насколько и изувеченным»). Правка Тургенева была направлена против «непонятности» и «случайности» фетовских образов. Так, например, Тургенев исключил из стихотворения «Я пришел к тебе с приветом...» последнюю строфу, а именно в ней и содержится программное заявление Фета о непреднамеренности, естественности, импровизационности лирического творчества:

Рассказать, что отовсюду
На меня весельем встет,
Что не знаю сам, что буду
Петь — но только песня зреет.

В стихотворении «Как мошки зарею...» Тургенев строчки: «Былое стремление // Далеко, как выстрел вечерний...» — исправляет следующим образом: «...как отблеск вечерний...», стих «Сердце-незабудка! Угомон возьми...» из «Колыбельной песни» вообще вычеркнул, как и «Отплетое горе // Уснуло в груди...» («Узник»), так как эти образы казались ему «вычурными».

В 1863 г., после того как Фет оставил военную службу и женился, им было издано двухтомное собрание стихотворений. Изменившиеся жизненные обстоятельства сказались на творчестве: он отошел от литературы, погрузился в хозяйственные заботы. И.С. Тургенев об этой смене жизненных ориентиров высказался следующим образом: Фет «Музу прогнал власящей». В конце 1860-х годов он вновь возвращает-

ся к творчеству, правда, очередная книга стихов выйдет лишь через двадцать лет — в 1883 г. Этот последний поэтический сборник Фет назвал «Вечерние огни». В 1885, 1888 и 1891 гг. выйдут еще три выпуска «Вечерних огней». Пятый Фет подготовил, но не успел издать.

Идея красоты

В чем же секрет лирики Фета? Почему именно она рождает, по словам К.И. Чуковского, ощущение *«счастья, которое может доверху наполнить всего человека»*?

Фет обращен к вечным, общечеловеческим началам. Главная тема его лирики — красота. Сам поэт говорил: *«Я никогда не мог понять, чтоб искусство интересовалось чем-либо, помимо красоты»*.

Поэтическим манифестом Фета называют строки:

Целый мир от красоты,
От велика и до мала,
И напрасно ищешь ты
Отыскать ее начало.
Что такое день или век
Перед тем, что бесконечно?
Хоть не вечен человек,
То, чтоечно, — человечно.

Вечны природа, человеческие чувства, искусство. А потому Фет и обращен к ним. Фет передает красоту окружающего его мира. Уже в первых сборниках отразилось это восприятие. Красота снежных просторов, неторопливое движение спокойного деревенского усадебного быта, гадания, тихие, неторопливые зимние вечера...

У Фета возникает особое эстетическое восприятие русской природы и русского быта. Русская зима, снега для него не дисгармоничные, цепяющие душу явления, а гармонично-прекрасные, живые, бесконечно изменчивые. Даже одиночество человека в родном ему мире не трагично. В стихотворении 1842 г.:

Чудная картина,
Как ты мне родна:
Белая равнина,
Полная луна,
Свет небес высоких,
И блестящий снег,
И саней далеких
Одинокый бег —

воссоздаются традиционные для русской литературы пространственно-временные приметы: русская зима, необозримо-беспредельная заснеженная равнина, лунная ночь. Человек связан с миром природы, и эта внутренняя связь определяет основную лирическую эмоцию: лирический герой ощущает свою сопричастность бытию, а потому находится в гармонии с окружающим миром.

Первые две строки задают настроение, в них звучит мысль о красоте мира и чувстве родства с ним. Затем через ряд предметных реалий воссоздается та «чудная картина», которую созерцает поэт, поэтому вторая часть стихотворения строится как перечисление примет ночного зимнего пейзажа (этим обусловлена безглагольность). Сначала (3–4 строки) одна деталь следует за другой (равнина, луна). Взгляд лирического героя охватывает два беспредельных пространства, это взгляд снизу вверх, от земли (равнина) к небесам (луна). Последующие (5–6) строки не привносят никаких новых представлений, само перечисление как бы «притормаживается», ведь упоминаются те же самые реалии (небо, равнина), но это обратная направленность взгляда — с неба на землю. Общая картина (обыденная, заурядная, узнаваемая, так как в ней воссозданы черты национального пейзажа, что наводит на мысль, что красота заключена в повседневном, обыденном, привычном, надо только уловить это мгновение) наполняется светом, а вместе с тем и внутренним движением. Светит луна, светятся небеса, сам «блестящий» снег отражает свет небес. И фетовская ночь перестает быть знаком небытия, хаоса, она не повергает землю во мрак. И ночью мир оказывается светлым, живым, меняющимся, что подчеркивается еще и движением саней. Так в финале стихотворения взгляд фокусируется на одной движущейся точке в беспредельном пространстве, а зимний пейзаж становится не безлюдным, а «очеловеченным»: кто-то едет там, в беспредельной снежной равнине, чей-то взгляд выхватывает эту точку, мысленно следует за ней. Так у Фета оказываются связанными некими незримыми узами человек, природа, космос.

Первая часть стихотворения Фета насыщена оценочной лексикой («чудная», «родная»), во второй части нет ничего, что бы выражало авторское отношение. Поэтому важную роль играет цветовая символика, которая также служит выражению идеи гармонического единения человека с миром. В стихотворении нет мрака, потому что в нем царит белый цвет, который здесь является символом гармонии, чистоты, просветления.

Средоточием и одновременно «хранителем» красоты, по Фету, является искусство. Ряд стихотворений Фета представляет собой как бы «ожившие» живописные полотна («Золотой век»), скульптуры («Диана»). Произведение искусства получает новую жизнь: когда на

него направлен взгляд зрителя, то как бы преодолевается его внешняя статика, «прорывается» та внутренняя энергия, которую выразил художник. Красота, воплощенная в творении, наполняет собой мир: она сказывается в душе созерцающего ее человека, отражается в самой природе. В стихотворении «Диана» (1847) Фет соединяет статическое и динамическое. Неподвижную статую он помещает в мир, наполненный движением: это и движение ветра, листьев, и колыбание водной глади. Но и сам статичный предмет наполнен внутренним движением: «чуткая и каменная дева» (Фет использует антонимы как однородные определения) «внимала»; нагота «блестящая»; «мрамор недвижимый» белеет «красой нецелостимой».

Со временем меняются представления Фета о том, что есть служение красоте. В 70–80-е годы оно начинает осознаваться им как тяжкий долг. Красота уже не так светла, ее приходится добывать в страданиях. Эту перемену в мироощущении Фета почувствовал Л.Н. Толстой. В 1873 г. на отправленное ему стихотворение «В дымке-невидимке...» ответил поэту: *«Стихотворение ваше крошечное прекрасно. Это новое, никогда не удовлетворенное прежде чувство боли от красоты выражено прелестно»*.

Художественная позиция поэта в контексте эпохи

Позиция Фета в отстаивании своего взгляда на сущность искусства не совпадала с общей тенденцией, и он хорошо это осознавал. Вот одно из поздних, 1884 г., стихотворений:

День проснется — и речи людские
Закипят раздраженной волной,
И помчит, разливаясь, стихия
Все, что вызвано алчной нуждой.
И мои зажурчат песнопенья, —
Но в зыбучих струях ты пайдешь
Разве ласковой думы волненья,
Разве сердца напрасную дрожь.

Подобное демонстративное отстаивание права поэта воспевать красоту вело к разрыву с представителями демократического направления в литературе. Очень остроумно положение Фета представил Достоевский в статье 1861 г. «Г.—бов и вопрос об искусстве» (таким псевдонимом подписывал свои статьи Добролюбов). Он предлагал представить гипотетическую ситуацию: на следующий день после разрушительного лиссабонского землетрясения в газете «на самом видном месте листа бросается всем в глаза что-нибудь вроде следующего:

Шепот, робкое дыханье,
Трели соловья... <...>

...Не знаю наверно, как приняли бы свой «Меркурий» лиссабонцы, но мне кажется, они тут же казнили бы всенародно, на площади, своего знаменитого поэта, и вовсе не за то, что он написал стихотворение без глагола, а потому, что вместо трелей соловья накануне слышались под землей такие трели, а колыханье ручья появилось в минуту такого колыхания целого города, что у бедных лиссабонцев не только не осталось охоты наблюдать

В дымных тучках пурпур розы

Или

Отблеск янтаря,

но даже показался слишком оскорбительным и небратским поступок поэта, воспевающего такие забавные вещи в такую минуту их жизни...».

Фет обращает человека к миру его души даже тогда, когда это не осознается обществом как насущная потребность. В стихотворении «Добро и зло» (1884) Фет обозначает две сущности:

Два мира властвуют от века,
Два равноправных бытия:
Один объемлет человека,
Другой — душа и мысль моя.

И как в росинке чуть заметной
Весь солнца лик ты узнаешь,
Так слитно в глубине заветной
Все мирозданье ты найдешь.

Заветное, глубинное и постигает Фет. Он выражает отраженное, воспринятое сознанием внешнее бытие: не вещь, а восприятие вещи, не предмет, а чувство, ассоциации, рождающиеся от соприкосновения с ним. И в этом смысле он изображает мир человеческой души, движение чувств (т.е. субъективную сферу), а не только «картины» объективного мира.

Фет почти не откликается стихами на события своей жизни, а событий (прежде всего трагических) было много: потеря всех дворянских привилегий и фамилии, полученной при рождении, одиннадцать лет военной службы...

Даже если событие намечается в стихотворении, его нельзя прочитывать буквально. Скорее в нем передается однажды пережитое ощущение, впечатление. А поскольку ощущение живо, то и в стихотворении появляется настоящее время. Именно это — настоящее время — рож-

дало непонимание. Так, например, В. Буренин, неоднократно нападавший на Фета, иронизировал по поводу стихотворения **«На качелях»**, которое поэт написал в 70 лет. Строки:

И опять в полусвете ночном
Средь веревок, натянутых туго,
На доске этой шаткой вдвоем
Мы стоим и бросаем друг друга... —

критик прокомментировал следующим образом: «Представьте себе семидесятилетнего старца и его «дорогую», «бросающих друг друга» на шаткой доске... Как не обеспокоиться за то, что их игра может действительно оказаться роковой и окончиться неблагоприятно для разыгравшихся старичков!» Фет, удрученный непониманием, жалуется в письме Я. Полонскому: «Сорок лет тому назад я качался на качелях с девушкой, стоя на доске, и платье ее трещало от ветра, а через сорок лет она попала в стихотворение, и шуты гороховые упрёкают меня, зачем я с Марией Петровной качаюсь».

Способы развертывания лирического сюжета

Одним из излюбленных приемов Фета является двукратный повтор: событие, происходящее в настоящем, рождает воспоминание об аналогичном событии в прошлом. В стихотворении **«Сияла ночь. Луной был полон сад...»** возникает связь прошлого и настоящего, так как воскресает чувство. При этом важно, что в душе лирического героя рождается именно воспоминание о чувстве, о переживании, общей атмосфере духовного единения, испытанном когда-то много лет назад, а не воспоминание о событии как таковом. Подобное сопряжение прошлого и настоящего выявляет, что душа человека не обусловлена ни возрастом, ни грузом жизненных обстоятельств.

Фет схватывает тончайшие оттенки душевной жизни, переплетает их с описаниями природы. Мир чувств и мир природы у Фета всегда взаимосвязаны. Обычно говорят о том, что Фет использует прием параллелизма, но поэт зачастую не отчленяет одно от другого. Так, в стихотворении **«Шепот, робкое дыханье...»** (еще один образец безглагольной лирики) следует говорить не столько о параллелизме, сколько о переплетении, взаимопроникновении двух миров. Не случайно природные и человеческие проявления в нем даются как сплошной поток перечислений.

Лирический сюжет у Фета нередко разворачивается как поток ассоциаций. Образцом стихотворения, где развитие темы целиком определено субъективными ассоциациями поэта, воспринимается

стихотворение **«На кресле отваясь, гляжу на потолок...»** (1890). Тень на потолке от жестяного кружка, подвешенного над висячей керосиновой лампой и слегка вращающегося от притока воздуха, рождает воспоминание: осенняя заря, кружащаяся над садом стая грачей, разлука с любимой, которая уезжала в тот момент, когда над садом кружились грачи. Цепь ассоциаций и определяет движение стихотворной темы.

Лирический сюжет у Фета развивается и на основе метафорического преобразования словесных значений (стихотворение **«Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне...»**).

На протяжении всего творчества Фет ощущал невозможность только словесными средствами передать всю глубину и богатство внутреннего мира человека, его «музыкально-неуловимые» чувства, впечатления, переживания: *«Не нами / Бессилье изведено слов к выраженью желаний...»*; *«Что не выразишь словами — / Звучом на душу навей»*; *«Людские так грубы слова, / Их даже нашептывать стыдно!»*; *«Как беден наш язык! — Хочу и не могу. — / Не передать того ни другу, ни врагу, / Что буйствует в груди прозрачною волною...»* — вот лишь некоторые строки Фета, в которых выражается эта мысль. Поэтому он использует музыкальные возможности стиха, «играет» ритмами, комбинирует размеры. П.И. Чайковский говорил, что Фет «не просто поэт, скорее поэт-музыкант, как бы избегающий даже таких тем, которые легко поддаются выражению словом».

Высказать чувство, переживание лирический герой стремится не только словесно, но и, например, с помощью аромата цветов:

Хоть нельзя говорить, хоть и взор мой полник, —
У дыханья цветов есть понятный язык:
Если ночь унесла много грез, много слез,
Окружусь я тогда горькой сладостью роз!
Если тихо у нас и не веет грозой,
Я безмолвно о том намекну резедой;
Если нежно ко мне приласкалась мать,
Я с утра уже буду фиалкой дышать;
Если ж скажет отец «не грусти — я готов», —
С благовоньем войду апельсиновых цветов.

Аромат цветов становится таким же знаком душевного состояния, как в других стихотворениях предмет, ситуация и т.д. Фет считал, что «подравшиеся воробьи могут внушить ему мастерское произведение», но это будет не «картина с натуры», не предмет изображения, а свидетельство определенного душевного состояния. *«Поэзия есть только запах вещей, а не самые вещи»*, — пишет Фет в письме к С.В. Энгельгардт от 19 октября 1860 г.

Душа текуча, сфера чувств изменчива, и Фет часто фиксирует именно неоформившееся, еще не созревшее чувство. Именно эта особенность изображения сферы человеческих чувств и стала главным художественным открытием А.А. Фета.

ФЕДОР ИВАНОВИЧ ТЮТЧЕВ (1803–1873)

Особенности судьбы и характера Ф.И. Тютчева были таковы, что известность его в читающей публике и среди литераторов-современников была незначительной. Л.Н. Толстой вспоминал, как в 1855 г. «...Тургенев, Некрасов и К° едва могли уговорить меня прочесть Тютчева. Но зато когда я прочел, то просто обмер от величины его творческого таланта». А ведь к тому времени Тютчев уже четверть века печатался!

Федор Иванович Тютчев появился на свет в родовом имении Овстуг Брянского уезда Орловской губернии. Домашним воспитанием его занимался поэт и переводчик С.Е. Раев, в Московском университете Тютчев с увлечением слушал лекции профессора словесности А.Ф. Мерзлякова, который представил молодого поэта и его стихотворение «Вельможа» (вольный перевод оды Горация) на одном из заседаний Общества любителей российской словесности.

Но судьба распорядилась так, что весной 1822 г. Тютчев уехал за границу в составе русской дипломатической миссии в Мюнхен и в течение двадцати лет жил в основном за границей. Обе жены поэта были немками (Тютчев, овдовев, женился вторично), не знавшими русского языка. Языком его домашнего общения был французский, на французском он говорил на службе, писал статьи и частные корреспонденции. По-русски Тютчев писал только стихи.

Стихотворения Тютчева начинают появляться в России с конца 20-х годов. Их печатают малонизвестные журналы и альманахи «Урания», «Северная лира». К середине 30-х годов в русской печати были опубликованы такие стихотворения, как «Летний вечер», «Видения», «Сны», «Последний катаклизм», «Цицерон», «Безумие», однако Тютчев по-прежнему оставался почти не известен русскому читателю. В 1836 г., по инициативе князя И. Гагарина, Тютчев собрал рукописи своих стихотворений. Она была передана П. Вяземскому, который показал ее Пушкину. Пушкин, редактируя «Современник», собственноручно внес в план третьего и четвертого томов журнала подборку из 24 стихов поэта, поместив ее под рубрикой «Стихотворения, прислан-

ные из Германии» и подписав инициалами «Ф.Т.» Тютчев, был представлен публике как русский поэт, постоянно живущий в Германии. Пушкинский комментарий соответствовал существенным мотивам поэзии Тютчева: одно из первых стихотворений этой подборки — «С чужой стороны» — вольный перевод «Сосны» Г. Гейне. В самом названии стихотворения передан особый оттенок лирической темы: выражение чувств русского человека, тоскующего на чужбине. В годы после смерти Пушкина активность публикаций Тютчева ослабевает, впрочем, он никогда не стремился стать профессиональным поэтом: издателям и поклонникам его творчества приходилось уговаривать дать свои стихи для печати.

Новое «открытие» Тютчева в России происходит в 1850 г., когда публикацией статьи «Русские второстепенные поэты» Н. Некрасов обращает внимание читателей на стихи уже немолодого поэта, которого возводит в ранг «русского поэтического гения». В марте 1854 г. в «Современнике» Некрасов публикует 92 стихотворения Тютчева, а уже в июне того же года выходит первое издание стихотворений Тютчева с предисловием И. Тургенева. Тургенев обращает внимание на то, что лирику Тютчева, глубоко философскую по своему характеру, менее всего можно назвать рассудочной, «головной», «мысль 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». Тургенев как подлинный художник отмечает и те черты лирической образности, которые придают стихотворениям Тютчева индивидуальную неповторимость. Тяготение музыки Тютчева к выражению себя в антологических образах накладывает на его поэзию отпечаток культуры пушкинской поры, считал Тургенев.

Высокая оценка поэзии Тютчева Некрасовым, Тургеневым, Фетом не стала тем не менее стимулом творчества, не излечила его от привычки относиться к публикации стихов очень небрежно. Близких людей удивляло, что Тютчев, признаваясь, что одинаково «любит отечество и поэзию», терял рукописи своих стихотворений, сжигал их «как мусор».

Для Тютчева искусство было прежде всего средством самовыражения, общение с читателем имело для него несравненно меньшее значение. Об этом говорят многочисленные факты, в том числе и то, что относится ко времени его увлечения Еленой Александровной Денисьевой. Весной 1851 г., испытывая чувство горечи и раскаяния перед женой, он пишет стихотворение «Не знаю я, коснется ль благодать...» с пометой «для Вас, чтобы прочесть наедине», обращенное к жене,

Эрнестине Федоровне. Стихотворение написано на русском языке женщиной, не владевшей им. Тютчев кладет это стихотворение в один из гербариев Эрнестины Федоровны, составлением которых она увлекалась, и только спустя двадцать лет, через два года после смерти поэта, оно было обнаружено его женой.

В 1847 г., в сорок четыре года, Тютчев возвращается в Россию и начинает службу в должности старшего цензора при Министерстве иностранных дел, а последние пятнадцать лет жизни занимает пост председателя Комитета иностранной цензуры. Кроме того, Тютчев имел звание камергера, что обязывало его бывать при дворе. Взгляд Тютчева на положение внутри страны с течением времени становился все более пессимистическим. «В правительственных сферах, — писал Тютчев на склоне лет, — бессознательность и отсутствие совести достигли таких размеров, что этого нельзя постичь, не убедившись воочию». Внешнеполитические вопросы всегда составляли предмет неослабного внимания Тютчева. Свидетельство тому — его публицистика, письма, воспоминания современников. Поражение России в Крымской кампании 1855 г. глубоко волновало Тютчева, было воспринято им как личная катастрофа. Несмотря на то что в истории литературы укрепились мнения об аполитичности поэзии Тютчева, это не вполне соответствует истине. Политика, государственные вопросы глубоко переживались Тютчевым, человеком и дипломатом: «Часть моего существа отождествилась с известными убеждениями и верованиями». Этой части обязаны своим появлением стихи, написанные в основном «по случаю» и в согласии с его принципом «смягчать, а не тревожить» сердца «под царскою парчою».

Вскоре после возвращения в Россию происходит его знакомство с Еленой Денисьевой. Эта любовь поэта длилась четырнадцать лет, до самой смерти Денисьевой, сошедшей в могилу в возрасте 38 лет от чахотки, скоротечность которой обострили душевные страдания. Чувству Тютчева к Денисьевой посвящены стихотворения, образующие так называемый «денисьевский цикл» — шедевр русской любовной лирики XIX в.

Мотивы лирики

Поэзия Тютчева — поэзия мысли. Она стала отражением процесса поисков разумом ответа на вечные вопросы бытия. Лирика Тютчева отражает мучительный процесс познания человеком самого себя, сложную, не поддающуюся логическому объяснению диалектику тончайших изгибов чувств и эмоций человека. В становлении Тютчева-лирика

большую роль сыграла поэзия Гейне и Гёте, культура немецкого романтизма с его искренней верой в то, что *страсть к познанию* является двигателем человеческой культуры.

Уже на склоне лет в стихотворении **«Велению высшему покорны»** (1870) Тютчев формулирует свое поэтическое кредо в отточенной форме двух четверостиший, контрастно противопоставленных друг другу. В этой годами шлифуемой стихотворной форме лирического фрагмента воплощен сгусток энергии лирического вдохновения, а образ мысли представлен как памятник человеческой культуры, запечатлевший основные эпохи в ее историческом развитии. Лирическое «мы», от имени которого выступает поэт, противопоставляет эпохи мирного, а значит, разумного существования людей, тем периодам мировой истории, когда человечество «не арестантский, а почетный держит караул при ней». Пятистопный ямб, придающий высказыванию интонацию философской взвешенности, на ритмическом уровне усиливает четкость выраженной мысли:

Велению высшему покорны,
У мысли стоя на часах,
Не очень были мы задорны,
Хотя и с шуцером в руках.

Мы им владели неохотно,
Грозили редко и скорей
Не арестантский, а почетный
Держали караул при ней.

Образ разума как высшей силы, способной объединять людей, получает столь ясное художественное выражение в поэзии Тютчева далеко не сразу. Каждому из этапов творчества поэта соответствовало определенное представление о разумном, рациональном постижении мира человеком.

В одном из ранних стихотворений Тютчева, написанном семнадцатилетним юношей, **«Всесилен я и вместе слаб»** (1810) слышны отзвуки державинской оды «Бог». Державин первым из русских поэтов дерзает выразить идею о том, что человек есть «связь миров повсюду сущих» именно потому, что наделен разумом — признаком «черты начальна божества». В этом же стихотворении Державина кульминационной точкой развития лирической темы становится знаменитая антитеза, построенная на объединении в едином образе крайних состояний духовного и телесного бытия человека: «Я царь — я раб — я червь — я бог!» Стихотворение Тютчева подхватывает эту антитезу, на-

чинаясь своеобразным «повтором» державинской строки. Однако это сходство скорее внешнего характера, поскольку Тютчев сразу же переводит заявленную в первой строке тему в глубоко личный план: *«Все-
силен я и вместе слаб, / Властитель я и вместе раб, / Добро иль
зло творю — о том не рассуждаю, / Я много отдаю, но мало по-
лучаю, / И в имя же свое собой повелеваю»*. Юноше — поэту еще
только предстоит освоить пространство собственной души, сознания,
образа мысли.

В конце 20-х — начале 30-х годов Тютчев создает стихотворения *«Вопросы»*, *«Последний катаклизм»*, *«Цицерон»*, в которых философ-
ская мысль является главным содержанием и определяет собой поэти-
ку произведения. В общем ряду явлений природы, этого единого и
великого общего начала жизни, человек в поэзии Тютчева занимает осо-
бое положение. Разум человека предстает и как сила, рождающая в
сознании вопросы о смысле жизни, о тайне природы и тайнах души, и
как слабость — неспособность разумом постичь вечную загадку бытия.
В каждом из стихотворений этот сквозной мотив выражен по-разному,
общим же является свойственный всем произведениям «антологичес-
кий колорит» выражения чувств лирического героя.

В стихотворении *«Вопросы»*, представляющем собой вольный пе-
ревод стихотворения Г. Гейне, развернута метафора бытия человека.
В ритме, образуемом пятистопным ямбом со многими пиррихиями, воз-
никает слуховой образ мучительного раздумья лирического героя над
вечной загадкой жизни: « что значит человек?» Центральный образ —
образ мысли — воплощен в развернутом синтаксическом целом, вклю-
чающем в себя вставную конструкцию (*«Над коей сотни, тысячи
голов // В египетских, халдейских шапках, // Иероглифами уши-
тых, // В чалмах, и митрах, и скуфьях, // И с париками и обри-
тых» // Тьмы бедных человеческих голов // Кружились, и сохли, и
потели...»*), «перебивающую» ритм прямой речи, в которой заключа-
ется вопрос. Этот прием значительно осложняет восприятие стихотво-
рения, однако зрительно и ритмически передает сам образ мысли,
обозначая именованьем (египетские, халдейские...) философских сис-
тем этапы взросления мировой цивилизации.

Образу упорядоченного, рационального времени противопостав-
лен образ стихии моря, неподвластной человеку. Это противопоставление —
знак разобщенности двух миров: природы (космоса) и земного суще-
ствования человека. Мысль о бытийной обусловленности вопросов че-
ловека к мирозданию подчеркнута также и кольцевой композицией
стихотворения, начинающегося и завершающегося образом моря как
символа бесконечности природы. Природа вне времени — она вечна: эта

мысль подчеркивается несколькими анафорическими зачпнами стихотворных строк, начинающихся соединительным союзом «и» («и, сумрачный, он вопрошает волны <...> и роищут волны, и дует ветер, и гонит тучи, и звезды светят холодно и ясно...»), предполагающим возможность «продолжения» начатого перечисления до бесконечности.

В стихотворении **«Последний катаклизм»** лирический герой стремится постичь тайну бытия с такой страстью, что готов заплатить за познание разрушением мира. В основе стихотворения **«Цицерон»** — развернутая метафора из речи Цицерона: «Я поздно встал — и на дороге // Застигнут ночью Рима был!» Вторая часть стихотворения раскрывает философский смысл метафоры «ночь Рима». Эпоха падения Римской империи осмысливается Тютчевым как время распада сложившегося порядка жизни, время, обнажившее суть явлений. Разрушение сродни анализу, но если цивилизация подвержена гибели, то мысль человека бросает вызов историческим катаклизмам. Философская основа этой идеи Тютчева близка Гёте, который соединяет в своей трагедии доктора Фауста и Мефистофеля, исследователя и разрушителя. Познание сродни разрушению — к такой мысли подводит нас поэт.

Лирика Тютчева корнями своими уходит в поэзию пушкинской поры, а ее антологичность является основой образности. Эту особенность своего поэтического мышления осознавал и сам Тютчев: творческий диалог с Пушкиным, реакция на его идеи и образы отмечены в стихах поэта разных лет. В 1820 г. Тютчев пишет стихотворение **«Кode Пушкина на вольность»**, созданной Пушкиным тремя годами ранее и послужившей поводом к высылке поэта на юг. Лирическая тема стихотворения Тютчева представляет собой полемику поэта с революционной романтикой молодого Пушкина, обличавшего тиранию и провозглашавшего историческую справедливость наказания для «увенчанных злодеев». Долг поэта Тютчев видит в том, чтобы «смягчать, а не тревожить сердца под царскую парчюю». Богиня любви Афродита, которую Пушкин называет в стихотворении «Цитеры слабою царицей» и гонит прочь, не вдохновляет его лиру. Смену лирической темы в поэзии Пушкина Тютчев передает, обращаясь к образу Алцея — древнегреческого поэта гражданской вольности. Как и Пушкин в «Вольности», Тютчев обращается к использованию антологических образов и мотивов, тем самым подчеркивая вневременной характер поднятой проблемы вольности, гражданской свободы личности.

Стихотворение **«29 января 1837 года»** — итоговая оценка деятельности и личности поэта. В нем психологически точной является характеристика Тютчевым гражданского чувства, которое испытывало русское общество, потеряв Пушкина. Первые строки стихотворения

«Из чьей руки свинец смертельный / Поэту сердце растерзал?» созвучны первым строчкам лермонтовского «На смерть поэта» («С свинцом в груди...»). Внутренняя энергия стихотворения Лермонтова обусловлена постепенным усилением противопоставления Поэта и «жадной толпы», стоящей у трона, а последние строчки произведения есть не что иное, как дерзкий вызов самодержавию. Что касается Тютчева, то его лирический герой, скорбя об утрате, переводит трагическую тему в план философского обобщения: *«Тебя ж, как первую любовь, / России сердце не забудет»*.

Пушкинская стихия оживает в некоторых стихотворениях Тютчева, посвященных философии любви как рокового, «убийственного» чувства. Тем значительнее те немногие совпадения, в которых пушкинское любованье красотой, щедрость души лирического героя звучат и в лирике Тютчева. В стихотворении *«Я знал ее еще тогда // В те баснословные года...»* (1861) Тютчев, как и Пушкин, «благоговей богомольно перед святыней красоты», не создает конкретно-зримого образа женщины, что не мешает ему передать прелесть «неразгаданной тайны» физического облика героини. Тютчев не прибегает к ухищрениям формы, он просто сопоставляет, сближает конкретные понятия и достигает этим поразительного художественного эффекта: *«И все еще была она // Той свежей прелести полна, // Той дорассветной темноты, // Когда незрима, неслышна, // Роса ложится на цветы...»*

Спокойный, несколько замедленный ритм всей строфы, с паузой в середине четвертой строки («когда незрима, неслышна»), очень естественной, как дыхание, подчеркивающей мысль о душевной тишине, соответствует всему прелестному, чуть грустному облику женщины, изящному и скромному. Красота, достигшая своего расцвета, по мнению поэта, уже несет в себе знак увядания. Поэтому так пронзительно настроение печали, тихой и светлой грусти. В нем совсем нет боли и сожаления, и по-пушкински мудро представлен вечный круговорот жизни: *«Как перед утренним лучом // Первоначальных дней звезда // Уж тонет в небе голубом»*. И все же Тютчев находит очарование в наступающем «вечере жизни», в чуть тронутой временем красоте: картина летней ночи, дорассветной темноты, когда тонко и нежно пахнут цветы, обрызганные росой, соотносена с обликом женщины.

Пушкинское начало просматривается и в одном из последних стихотворений Тютчева *«Я встретил вас — и все былое...»* (1870). На этом стихотворении лежит отсвет усталости от жизни. Оно очень близко по мысли и даже по форме (при всей его оригинальности и своеобразии) к знаменитому пушкинскому «К...» («Я помню чудное мгновенье...»). В обоих стихотворениях передано чувство лирического героя, пережи-

вающего глубоко личное событие: встреча после долгой разлуки с нежно любимой женщиной. В стихотворении Тютчева, отдаленного от пушкинского целой жизнью, вновь оживает «гений чистой красоты». Для Пушкина в «чудном мгновенье» встречи — надежда, упоенье; для Тютчева — неожиданное возвращение «лет душевной полноты». Облик женщины, внушенное ею когда-то чувство способны разбудить душевные силы («...воскресли вновь // И божество, и вдохновенье, // И жизнь, и слезы, и любовь»):

И вот — слышнее стали звуки,
Не умолкавшие во мне...
Тут не одно воспоминанье,
Тут жизнь заговорила вновь.

Пушкинская поэтическая ясность в позднем стихотворении Тютчева поразительна, но Тютчев оригинален в своем характерном для него сопоставлении природы и человеческой души. Его аналогия передана в движении от явлений природы к явлениям душевным, синтаксически обозначена излюбленной конструкцией «как...так»:

Как поздней осени порою	Так, весь обвеян дуновеньем
Бывают дни, бывает час,	Тех лет душевной теплоты,
Когда повеет вдруг весною	С давно забытым упоеньем
И что-то встрепетает в нас. —	Смотрю на милые черты...

В ранней лирике Тютчева человек включается в «мировой ритм», осящая родственную близость ко всем стихиям: воды, воздуха, огня, ко всему, что составляет мир матери-Земли. Жизнь человека свершается на грани «двух миров», он причастен и «дневной» и «ночной» стихии и осознает себя сопричастным беспредельности мирозданья. По-видимому, именно этим можно объяснить такое пристрастие Тютчева к поэтическому образу-символу сна, сновидения. Сон в стихотворении «**Как океан объемлет шар земной**» представлен как своеобразная форма существования, в котором грани «ночного», Хаоса и «дневного» зыбки, подвижны: «*Как океан объемлет шар земной, // Земная жизнь кругом объята снами; // Настанет ночь — и звучными волнами // Стихия бьет о берег свой*». Здесь образы сна и стихии Хаоса оказываются понятиями одного смыслового ряда. Сны освобождают человека от сковывающей его упорядоченности «дневного» бытия и уносят в «неизмеримость темных волн». Близкая к этой мысль выражена и в стихотворении «**Как сладко дремлет сад темнозеленый**», однако в нем намечено движение мотива «ночного пробуждения» в смене конкретных образов — сада, города и мира бестелесного:

Над спящим градом, как в вершине леса,
Проснулся чудный, еженощный гул...

Откуда он, сей гул непостижимый?..
Иль смертных дум, освобожденных сном,
Мир бестелесный, слышимый, но незримый,
Теперь роняет в хаосе ночном?..

В одном из самых значительных стихотворений конца 1820-х — начала 1830-х годов **«Сон на море»** образ «сна» не имеет четких эмоционально-смысловых границ. «Болезненно-яркий, волшебным немой», он противостоит стихии и одновременно не может полностью оторвать человека от реального мира. Образы-символы стихотворения (челн, гремущая тьма, горящая огневница) передают не только соединенность в бытии человека сна и яви, покоя и бури, но и рисуют его как важную часть первородной силы природы, могучей в своей реальности и равной Богу: *«Но все грезы насквозь, как волшебника вой, // Мне слышался грохот пучины морской, // И в тихую область видений и снов // Врывалась пена ревущих валов».*

Если в ранней лирике Тютчева человек соотносится с природой, то понятие «общество» в его социально-исторической конкретности в первые десятилетия творчества поэта практически отсутствует. Одиночество лирического героя в «толпе» подано в лирике Тютчева как акт свободной воли, жизнь еще представляет ему право выбора. Эта мысль нашла выражение в знаменитом тютчевском **«Silentium!»** (1830):

Лишь жить в себе самом умей —
Есть целый мир в душе твоей
Тайнственно-волшебных дум;
Их оглушит наружный шум,
Дневные разгонят лучи, —
Внимай их пенью — молчи!..

Тютчев осуществляет этот категорический императив («Молчи, скрывайся и тан») спустя несколько лет в стихотворении **«Душа моя — Элизиум теней...»** (1834–1836). Перед нами лирический фрагмент, поэтическая миниатюра, смысл которой восстанавливается из контекста творчества поэта начала 30-х годов. Внешний сюжет поэтической мысли фиксирует отчужденность человека от суетного общества, пошлой, бесчувственной толпы. Здесь выражена суть романтического мироощущения вообще. Однако интерпретация романтической антитезы «живое» — «мертвое» Тютчевым сугубо индивидуальна: живая душа оказывается «Элизиумом» — царством мертвых. *«Есть целый мир в*

душе твоей // Таинственно-волшебных дум», — утверждал поэт в «Silentium!» — но этот мир — «Элизиум»:

Душа моя — Элизиум теней,
Теней безмолвных, светлых и прекрасных
Ни помысла години буйной сей,
Ни радостям, ни горю не причастных.

Тройное повторение отрицательной частицы «ни» служит усилению контрастного противопоставления внутренней жизни души лирического героя и «живой жизни». Обычное противопоставление (герой — толпа) обретает в этом контексте подлинный драматизм. Гармонически-стройное, «беспечальное» стихотворение «Душа моя — Элизиум теней...», включенное в систему лирических образов поэзии Тютчева 30-х годов, обнаруживает свой глубинный и, несомненно, скорбный смысл. В поэтическом мире автора отчуждение от действительности не является спасением, благом, а воспринимается как трагедия одиночества человека наедине с самим собой.

Своеобразным вариантом решения темы одиночества в ранней лирике Тютчева являются стихотворения, в которых поэт отдает дань «общественной тематике». Трагизм нравственной коллизии, которую переживает лирический герой стихотворения «14 декабря 1825» (1830), очевиден. Тютчев рассматривает восстание декабристов как подвиг, не оцененный народом, отмечает их политическую доктрину как утопию, но изображает декабристов жертвами мечты об освобождении народа. Возникающий в этом стихотворении обобщенный образ России как образ «вечной мерзлоты полюса» перекликается с образом «безумия со стеклянными очами» из стихотворения «Безумие» (1830) — своеобразной вариации темы «непроясненного трагизма» — общественного забвения и политической анафемы декабризма. Композиционным стержнем обоих стихотворений становится излюбленная романтическая антитеза Юг—Север. У молодого Тютчева Север показан весьма характерно. В стихотворении «14 декабря 1825» Тютчев неожиданно заговорил на языке декабристов, используя понятную им метафору «Вечный полюс» — императорская Россия. Затем этот образ Севера (России) не только не меняет своих очертаний, а становится еще более резко выраженным: родная страна представляется Тютчеву спящей «сном железным». Образ России вернувшийся на родину в 1844 г. поэт представляет как «оледенелое», «заколдованное царство» в стихотворении «Глядел я стоя над Невой...», где появляется императорский Петербург, враждебный всему живому: *«Иль в самом деле я прикован // К гранитной полосе твоей?»*

Существование человека призрачно, иллюзорно, конечно, и в поисках гармонии Тютчев обращается к вечному и непреходящему — к природе. Стремление Тютчева ощутить мировую гармонию, уравновесить мысль и чувство выводит поэта к одной из важнейших натурфилософских проблем — проблеме взаимоотношения человека и природы. В поэзии Тютчева — «природа — сфинкс», познание которой невозможно: слишком несонизмеримы оказываются силы человека и природы. Этот мотив, возникнув в лирике 30-х годов, в стихотворении **«Не то, что мните вы, природа...»** (1836), воплощается в форму подразумеваемого диалога, возникает как бы из середины разговора. Лирическое содержание стихотворения не сводимо к декларации любви лирического героя к природе. Тютчев стремится выразить мысль о духовном начале, скрытом в дыхании солнц, жизни морских волн, дружеской беседе грозы. Природа говорит с человеком на своем языке: *«Не то, что мните вы, природа: // Не слепок, не бездушный лик — // В ней есть душа, в ней есть свобода, // В ней есть любовь, в ней есть язык...»* Между первым и вторым четверостишием есть пауза. Лирический герой как бы прислушивается к возражениям противника. Затем следует еще один взволнованный пассаж, интонированный риторическими вопросами, и опять долгая пауза, мотивирующая «реальность» диалога во времени. Таким образом, стихотворение делится на две части, каждая содержит по четыре катрена, имитируя напряженность внутреннего монолога лирического героя уже с самим собой во второй части. Неумение проникнуться чувством природы рассматривается Тютчевым как трагедия, нравственная неполноценность человека.

На лирических пейзажах Тютчева лежит особая печать, отражающая свойство его собственной душевной и физической природы — хрупкой и ранимой. Его образы и эпитеты часто неожиданны, непривычны и на редкость впечатляющи. Они всегда соотнесены с природой человека. У него ветви *докучные*, земля *принахмурилась*, листья *изнуренные* и *ветхие*, звезды беседуют друг с другом *тихомолком*, день *скудеющий*, движение и радуга *изнемогают*, увядающая природа улыбается *немошно и хило*.

В стихотворении **«Нет, моего к тебе пристрастья...»** (1835) появляется лирически светлый образ чувства свободы и счастья, ассоциирующийся в сознании героя с весенней порой, когда, бродя «без дела и без цели // И ненароком, на лету» можно «Набрести на свежий дух синели // Или на светлую мечту». Но не во всех произведениях поэта природа дарит откровения восторга и упоения жизнью. Есть у нее и другая сторона: темная, ночная и молчаливая.

Большое влияние на лирику Тютчева оказала философия Блэза Паскаля, во многих стихах поэта присутствует волновавшая философа мысль: «Меня ужасает вечное молчание этих бесконечных пространств». В поэзии Тютчева запечатлен особый, «ночной» образ чувства, постигающего космос. Ночью, когда *«тени сизые смешались, // Цвет поблекнул, звук уснул — // Жизнь, движение разрешились // В сумрак зыбкий, в дальний гул...»* сердце человека живет своей жизнью, свободной от воли разума. Сумерки — время перехода человека в высшую инстанцию, слияние его души с «миром дремлющим»: *«Все во мне, и я во всем!..»* («Тени сизые смешались...»). Тревожное ощущение человеком своей слабости и ничтожности перед вечностью мироздания особенно ощущается ночью, когда исчезает призрачная преграда — видимый мир — между человеком и «бездной» («Альпы», «День и ночь», «Как сладко дремлет сад темнозеленый»). В стихотворении **«Певучесть есть в морских волнах»** поэтически выражена близкая Тютчеву мысль Б. Паскаля: «Человек не что иное, как тростник, очень слабый по природе, но он мыслит». По мнению Паскаля, разум приходит на помощь человеку там, где он слаб. В стихотворении Тютчева разум человека — источник его трагического одиночества в мире природы.

В отношении к природе Тютчев являет собой как бы две испостаси: бытийную, созерцательную, воспринимающую окружающий мир непосредственно, с помощью пяти органов чувств, и духовную, мыслящую, которая пытается за видимым угадать тайну природы. Тютчев-созерцатель создает такие шедевры, как «Весенняя гроза», «Есть в осени первоначальной...», «Чародейкою Зимою...» и множество других коротких, как почти все тютчевские стихи, образных пейзажных зарисовок. Тютчев — мыслитель, обращаясь к природе, видит в ней неисчерпаемый источник для размышлений и обобщений космического порядка.

Человек для Тютчева такая же тайна, как и природа. Даже взаимная любовь может разрушить личность. Тютчев слишком хорошо знал это, переживая трагический разлад в собственном сердце, рвавшемся навстречу Елене Денисьевой и сохранявшем признательность и любовь к Эрнестине Федоровне, жене поэта. *«Любовь, любовь — гласит преданье — // Союз души с душой родной — // Их съединенье, сочетание // И роковое их слиянье, // И поединок роковой...»*. Он любил и был любим, но считал любовь чувством изначально-губительным. Поэтому и печалился о судьбе одной из своих дочерей, «кому я, быть может, передал по наследству это ужасное свойство, не имеющее названия, нарушающее всякое равновесие в жизни, эту жажду любви...».

«Денисьевский» цикл

Лирическая тема пагубности «рокового поединка», жертвой которого оказывается женщина, проходит через все творчество Тютчева, образуя своеобразный цикл, вошедший в историю литературы как «денисьевский цикл». Образ Е.А. Денисьевой, прожившей недолгую и не очень счастливую жизнь, остался жить в стихотворных строчках «смерти вопреки». В поздней любовной лирике Тютчева отозвались тревожные мотивы стихотворения «Два голоса» (1850). Это стихотворение можно рассматривать как своеобразный смысловой ключ к его лирике 1850 – 1870-х годов. Все чаще будет звучать в творчестве поэта мотив борьбы, боя трагического, «рокового», «неравного». Эту поэтическую формулу мы встретим в самых различных стихотворениях «денисьевского» цикла: «О, как убийственно мы любим» (1851), «Предопределение» (1851–1852), «Не говори, меня он, как и прежде любит» (1851–1852). Мотивы опустошенного святилища, разрушенного храма объединяют эти стихотворения. Поэт очень тяжело переживал смерть Денисьевой: *«Жизнь, как подстреленная птица...// Подняться хочет — и не может...»* («О этот юг, О эта Ницца...»). В стихах «денисьевского цикла» особенно часто встречаются характерные строки, начинающиеся горьким восклицанием «О!», которое задает тон отчаяния всему стихотворению.

«Денисьевский цикл» можно рассматривать как своеобразный «роман в стихах». Он имеет свое начало, развитие, кульминацию и развязку, так как является художественным воплощением острейшего внутреннего конфликта, осложненного конфликтом внешним. «Роковой поединок» любящих сердец, их «борьба неравная» усилена трагическим положением влюбленных в свете, который осуждает «беззаконное» чувство лицемерной моралью. Определение цикла как «романа в стихах» возможно в силу его определенной замкнутости, сюжетной законченности отдельных частей. Одно из первых стихотворений цикла «Не раз ты слышала признанье...» представляет собой своеобразную экспозицию характеров лирических героев, воссоздает жизненную ситуацию, предвещающую начало конфликта. Завершающим цикл стихотворением можно считать «Две силы есть — две роковые силы...» Характерно, что начинается рассказ о любви с глубоко личного, интимного произведения, а завершается гневной инвективой в адрес общества.

Вступая в своеобразный спор с господствующими общественными мнениями и нравственными нормами, поэт касается сложного вопроса о «вине» человека, нарушившего их. Тютчев ставит эту проблему в цик-

ле и разрешает ее в том же ключе, что и Толстой в «Анне Карениной». Анна у Толстого — женщина, «потерявшая себя, но не виноватая». Чувство героини Тютчева («Две силы есть...») также «беззаконно», но не с точки зрения автора, а с точки зрения «толпы»:

Таков уж свет: он там бесчеловечней,
Где человечно-искренней вина.

В процессе развития лирической темы образ «вины» постепенно конкретизируется: вначале несколько отвлеченный, в финале он приобретает вполне законченный облик: *«Личиною чела не прикрывает, // И не даст принизиться челу»*. Одно из наиболее характерных в этом отношении стихотворений: *«О, как убийственно мы любим»*. В открывающей и завершающей стихотворение строфах говорится о неизбывной вине самого человека, чувства которого по природе своей разрушительны. В это композиционное кольцо заключена история любви, образ чувства, переживаемого на разных стадиях взаимоотношений лирического героя и героини. Стихотворение это не по-тютчевски объемно, и по своему внутреннему содержанию является романтической историей любви, оскверненной «толпой». Однако лирический герой не снимает с себя всей полноты ответственности за гибель возлюбленной: он предельно искренен перед самим собой, что передано в развернутом монологе, построенном на сочетании различных ритмических рисунков. Возволнованность героя выражена повторами риторических вопросов («Что уцелело от нея?», «И что теперь? И где все это?», «И что ж...как пепл сберечь ей удалось?»), незавершенностью нескольких синтаксических конструкций («Ты говорил: она моя...», «Ей оставались воспоминанья...», «Очарование ушло...»). Образ любящей женщины в этом стихотворении создан по принципу внутреннего психологического портрета: поэт стремится увидеть в облике героини то, что составляет сущность ее душевного переживания:

Куда ланит девались розы,
Улыбка уст и блеск очей?
Все опалили, выжгли слезы
Горячей влагою своей.

Но несмотря на то что любовь несет в себе опасность разрушения, поэт воспринимает ее как счастье, которое дается не каждому. Очень часто эти настроения воплощаются в стихотворениях «пейзажного» характера, где развитие лирической темы обозначено изображением кризисных состояний природы. В стихотворениях «Весенняя гроза», «Как весел грохот летних бурь», «Весенние воды» развязки напряжен-

ных психологических конфликтов соотнесены с разрешением природных явлений — грозы, бури. Психологический параллелизм — один из излюбленных приемов Тютчева-лирика.

Последние девять лет жизни Тютчева омрачены многими потерями. Уходят из жизни его мать, брат, четверо детей. В письме к Я. Полонскому, другу и сослуживцу, Тютчев писал: «...не живется — не живется — не живется...» Тютчев ошибался, полагая, что время принесет с собой забвение его чувств и дум:

В наш век стихи живут два-три мгновенья.
Родились утром, к вечеру умрут.
О чем же хлопотать? Рука забвенья
Как раз свершит свой корректурный труд.

Время оказалось не властно над его поэзией. Безусловно, читать Тютчева нелегко, его стихи требуют от читателя определенной культуры чувства и мысли. Его современник А. Фет писал в статье, посвященной Тютчеву: «Тем больше чести народу, к которому поэт обращается с такими высокими требованиями. Теперь за нами очередь оправдать его тайные надежды».

НИКОЛАЙ АЛЕКСЕЕВИЧ НЕКРАСОВ (1821–1875)

Детство Н.А. Некрасова прошло в селе Грешнево, недалеко от Ярославля. Рядом была Волга, «большая», «светлая», «величавая» река, оглашаемая звуками бурлацких песен. Образ угасающей матери (дочь польского помещика, она вышла замуж вопреки воле родных и была лишена наследства), грубые забавы крепостника-отца, с псарней, охотой, жестокостями, цинизмом, развратом, тоскливые стоны-песни бурлаков над простором великой реки — все сливалось в одно общее впечатление. Страдальческая, скорбная поэзия начинала исподволь формироваться уже в детской душе. Это было «раненое в самом начале жизни сердце», — скажет позднее Достоевский.

С детства же проявится в Некрасове способность, исключительно важная для становления будущего писателя и его творческого труда, — поразительно прочная память. Н.Г. Чернышевский свидетельствовал о том, что однажды, вспоминая о своем детстве, Некрасов передал слышанный им, ребенком, разговор бурлаков, тянувших расшиву в Ниж-

ний Новгород: спустя десятки лет он оказался введен в одно из стихотворений, по словам Чернышевского, «с совершенной точностью, без всяких прибавлений и убавлений», лишь с немногими изменениями, вызванными необходимостью выдержать размер:

А кабы к утру умереть,
Так лучше было бы еще...

Ясно, что это был разговор, услышанный 8–9-летним ребенком, у костра бурлаков, вошедший впоследствии эпизодом в стихотворный отрывок «Родина». Таким образом, Некрасов обладал не просто цепкой памятью, а пластической памятью, фиксирующей не только содержание и живые интонации услышанного, но и всю картину целиком, эмоционально к тому же окрашенную.

Этому редкому дару Некрасов был обязан множеством правдивых, ярких деталей в его произведениях («Такого не придумаешь, хоть проглоть перо!» — напишет он позднее) и вместе с тем новаторскими открытиями в области поэтических форм («эпические» приемы в поэзии). Подобного рода находки возникали не только в результате историко-литературных воздействий, но коренились еще и в личностных свойствах поэта, в особенностях работы его сознания.

Другая черта поэтического становления Некрасова невольно вызывает аналогии с Пушкиным. Он очень рано (с 7 лет) начал писать стихи, никогда не оставляя своего увлечения и добился со временем поразительного совершенства в стихотворной технике. Как великого мастера звуковой инструментовки стиха только его можно поставить рядом с Пушкиным.

Ярославскую гимназию ему тоже пришлось покинуть из-за стихов: эпиграммы на гимназическое начальство дошли по назначению, оставаться здесь было уже невозможно. Он был определен в Петербургский дворянский полк, но вместо военной карьеры самостоятельно избрал университет; отец был взбешен и за непослушание оставил сына без какой бы то ни было поддержки.

Шестнадцатилетний юноша оказался один в громадном городе с паспортом «недоросля из дворян» (звание, введенное еще петровским указом 1714 г.). По нему он жил до конца дней своих, так и не получив свидетельства об образовании, без которого нельзя было поступить на государственную службу.

Не выдержав экзамены, Некрасов определился в университет вольнослушателем (1839–1841), перебивался кое-как грошовыми уроками и журнальными случайными работами. Когда в 1854 г. молодой Чернышевский впервые увидел его в редакции «Современника»,

он был поражен: перед ним был изможденный старик, говоривший едва слышным шепотом (болезнь горла). Ему было тогда 33 года!

Мысль о том, что поэту, чтобы стать действительно большим поэтом, предварительно нужно «поваляться на соломе», т.е. пережить многие испытания, наиболее полно и даже, пожалуй, без метафорических прикрас сказалась в судьбе Некрасова. Он был знаком не просто с бедностью, а с самой неприкрытой нищетой. Это был первый гениальный русский поэт, знавший жизнь «простого народа» по собственному опыту.

Только к 1840 г. его материальное положение стало более или менее сносным, благодаря преподаванию в Пажеском корпусе и в Петербургском дворянском полку, куда он когда-то должен был поступить. В это же время им был подготовлен первый сборник стихотворений (полудетских, полуюношеских) — «Мечты и звуки». Жуковский не советовал ему выпускать издание в свет, говоря, что он будет жалеть об этом, но отступать было нельзя, работа над сборником уже началась. Он успел снять, по совету Жуковского, свое имя, скрывшись под криптонимом «Н.Н.» (пачальные буквы его имени и фамилии). Позднее Некрасов скупал эту первую книгу стихов и предавал ее сожжению, как Гоголь своего «Ганса Кюхельгартена».

В начале 40-х годов он стал печататься в «Отечественных записках». Его рецензии обратили на себя внимание Белинского, возглавлявшего редакцию журнала, он считал Некрасова полезным сотрудником. Настроение критика решительно изменилось, когда Некрасов прочел ему стихотворение «В дороге». Белинский, обняв его, произнес свою знаменитую фразу: «Да знаете ли вы, что вы поэт и поэт истинный!» Некрасов становится его кумиром.

В начале 1840-х годов Некрасов проявил себя как удачливый издатель. В 1845 г. шумный успех имел собранный и опубликованный им сборник «Физиология Петербурга»; одним из лучших произведений, помещенных в нем, был его очерк «Петербургские углы» — воспоминания о недавнем бедственном своем существовании. В следующем году с таким же воодушевлением был встречен читателями «Петербургский сборник», включавший в себя прозу, стихи, очерки. Это была демонстрация еще одного замечательного таланта Некрасова, оставившего глубокий след в истории русской литературы в качестве выдающегося редактора и издателя. Именно благодаря его усилиям «Современник» стал лучшим русским журналом, причем это случилось в эпоху жесточайшей реакции и цензурного «беспредела». Период с 1856 по 1866 г. отмечен взлетом его поэтической деятельности («Размышления у парадного подъезда», «Мо-

роз, Красный нос», «Коробейники», «Железная дорога», «Крестьянские дети» и др.)

После запрещения «Современника» (1866) начинается заключительная полоса его творчества как поэта и издателя-редактора: он во главе «Отечественных записок». Именно в этот период были созданы его поэмы «Русские женщины» и «Кому на Руси жить хорошо». Первые признаки мучительной болезни, сведшей его в могилу, появились в начале 1875 г. Словно предчувствуя свою гибель, он создает стихотворный цикл, так и названный им — «Последние песни». 27 декабря 1877 г. Некрасов скончался. Известная картина И.Н. Крамского «Некрасов в эпоху «Последних песен»» изображает поэта в момент мучительных страданий. Его халат был изрезан, он «не мог снести давления самого легкого платья», — свидетельствовал Тургенев (стихотворение в прозе «Последнее свидание»).

Поэтическое творчество 40–50-х годов

Народная тема, начатая стихотворением «В дороге», получила свое продолжение: почти в одно время с «Петербургским сборником» выйдет «Огородник», а в № 1 «Современника» за 1847 г. — «Тройка», ставшая народной песней. Спустя два года появится знаменитое его стихотворение-манифест, с образом его музы:

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: «Пляди!
Сестра твоя родная!

Таких метафор в русской поэзии никогда не встречалось. Ясно было, что появился исключительно смелый трагедийный поэт, если он отваживался на такие сравнения.

Правда, у Некрасова был предшественник в дерзком снижении высокого образа Музы — Пушкин. В юмористической поэме «Домик в Коломне» он подверг ревизии патетику и возвышенную стилистику романтизма, представив Парнас и музы в самом жалком виде:

В отставке Феб живет, а хороводец
Старушек муз уж не прельщает нас.

И табор свой с классических вершинок
Перенесли мы на толкучий рынок.

Старушки-музы на толкучем рынке поэзии — это была смелая метафора! Но молодая крестьянка у позорного столба на лобном месте, истязаемая палачом с кнутом в руках, — такое мог сказать только Некрасов. Игровой мотив (различного рода уподобления) в разговорах о Музе переводится им в остро трагедийный; непоэтическое становится поэзией. Это был уже в ранних своих стихах действительно печальник горя народного.

Стихотворение не было опубликовано, да и не могло быть опубликованным. Но важно, что уже в 40-е годы этот образ жил в душе поэта. Это было его мироощущение, его восприятие жизни. Некрасова можно было упрекать в чем угодно, только не в неискренности, не в лицемерии и в том, что он использовал маску защитника обездоленных, оставаясь равнодушным ко всему. А между тем его именно в этом часто обвиняли. У него, как у всякого много пишущего автора, рядом с задумчивыми стихотворениями попадались места «прозаические», отмеченные риторикой. Они давали счастливые поводы для насмешек его противникам, да и сам он не щадил себя, полагая, что в его стихах «нет поэзии свободной» («Праздник жизни, молодости годы ...»). Подобные признания благородной авторской взыскательности тоже нередко подхватывались его критиками и истолковывались ими как безусловное подтверждение их собственных нападок.

Однако Некрасов, страстно взыскующий к справедливости поэт, — это не личина, не маска, а скорее лик, т.е. высшая, идеальная мера правдивости художника. Чернышевский, услышавший на каторге о том, что Некрасов неотвратимо гибнет, точно определил причину его воздействия как поэта на своих читателей: «Пророчество: “Кровью ангела загорится наша поэзия!”», — сбылось в Некрасове. — Неотразим!»

Это был, с первых же его стихотворений 40-х годов, писатель глубочайшей искренности, ценнейшее свойство всякого художника, в особенности же — поэта.

Помимо поэтической деятельности, Некрасову приходилось тянуть лямку тяжелейшей редакторской работы в журнале «Современник». В конце 1846 г. он и И.И. Панаев выкупили основанный Пушкиным журнал, который к этому времени едва существовал и уже дышал на ладан. «Современник» под редакцией Некрасова (вклад Панаева как редактора был невелик) стал выходить с января 1847 г. и вскоре приобрел громадную по тем временам популярность. Самое удивительное состоит в том, что время подъема «Современника» совпало с эпохой «мрачно-

го семилетия (1848—1855), когда свирепствовала цензура и приходилось заполнять страницы журнала громадными романами («Три страны света», «Мертвое море»), писавшимися им совместно с А.Я. Панаевой — талантливым автором рассказов, повестей, романов (печаталась под псевдонимом «Николай Станицкий»). Только после окончания Крымской войны и смерти Николая I началась полоса либерализма и реформ. Герцен иронизировал в «Былом и думах», говоря, что царь, загнавший под спуд литературу, сам, наконец, оказался под спудом (имелась в виду усыпальница дома Романовых).

Лишь в 1856 г. был издан первый сборник зрелых стихотворений Некрасова, имевший невиданный, по словам Тургенева, успех: 1400 экземпляров «разлетелись в две недели; этого не бывало со времен Пушкина». Он же отмечал, объясняя эффект воздействия сборника: стихи Некрасова, «собранные в один фокус, жгутся». Чернышевский ликовал, сообщая в письме к Некрасову (от 5 ноября 1856 г.): «Восторг всеобщий. Едва ли первые поэмы Пушкина, едва ли «Ревизор» или «Мертвые души» имели такой успех, как Ваша книга».

Сборник был замечателен тем, что сразу же отчетливо выявил *жанровое* и *тематическое* своеобразие поэзии Некрасова. Первый его раздел составляет разработка народной темы: «Влас», «В деревне», «Огородник», «Несжатая полоса», «Тройка» и др.

Второй раздел — ирония, сатира, обличительная, острая критика русской действительности, в особенности чиновничества, крепостного уклада жизни: «Псовая охота», «Колыбельная песня», «Нравственный человек», «Отрывки из путевых записок графа Гаранского» и др.

Третий раздел был представлен единственной поэмой — «Саша». Но здесь уже был найден тот лиро-эпический жанр, которому Некрасов впоследствии отдал много сил, создав высочайшие образцы такого рода поэтического творчества. Вместе с тем поэма дает представление о нем как о замечательно глубоком аналитике жизни. Упреки современников о «заимствованиях» у Тургенева отпадают сами собой. В Агарине, молодом помещике, узнаются черты Рудина, а совсем молоденькая Саша демонстрирует энергию чувства и дела, свойственную тургеневским героиням. Но «Рудин» был опубликован в 1856 г. (в книге второй «Современника»), а поэма «Саша» написана в 1855 г. Некрасов давно уже увидел и воссоздал эти характерные типы и коллизии русской жизни в своей поэме.

Четвертый раздел сборника — 36 лирических стихотворений: интимная лирика, поэзия взволнованного чувства, гражданственные мотивы.

Общее настроение сборника: сумрачный, напряженный колорит. Мережковский справедливо скажет: «Он не поет, он плачет».

«Муза мести и печали» к этому времени уже отчетливо сложилась и окристаллизовалась в своих основных чертах. В стихах сборника не просто доминируют мотивы тяжелой, отчаянно безысходной народной доли. Они предельно заострены и очень часто перерастают в образ смерти или в крайнюю степень несчастья и беды. Гибель молодой женщины из крепостных, которая ребенком была взята в барский дом, а затем вновь оказалась отброшенной в чуждый уже ей крестьянский мир:

Погубили ее господя,
А была бы бабенка лихая!
(«В дороге»)

И другие с таким же печальным исходом истории:

И схоронят в сырую могилу,
Как пройдешь ты тяжелый свой путь,
Бесполезно угасшую силу
И ничем не согретую грудь.
(«Тройка»)

Плохо, бедняге, — не ест и не пьет,
Червь ему сердце больное сосет,
Руки, что вывели борозды эти,
Высохли в щепку, повисли, как плети.
(«Несжатая полоса»)

Уникально и в высшей степени выразительно в этом смысле стихотворение «В деревне» — несмолкаемые стоны старухи-матери: погиб ее сын Савушка, богатырь, косая сажень в плечах:

Сорок медведей подтел на рогатину —
На сорок первом сплосал!

Это был первый беглый набросок будущего Савелля, человека-богатыря в поэме «Кому на Руси жить хорошо». Как рефрен отчаяния, печали и неизбывного горя постоянно повторяется один и тот же мотив:

Умер, Касьяновна, умер, сердечная,
Умер и в землю зарыт ... —

заканчиваясь чувством безысходной материнской тоски:

Умер, голубушка, умер, Касьяновна,
И не велел долго жить!

И ее песенка снета, и она вскоре отправится вслед за ним, за душой бедного Савушки, ее кормильца и отрады.

Можно сказать, что лирические стихи Некрасова усеяны крестами и погостами. Создается настроение тяжелое, мрачное, ощущение горя и неисходной беды, охватывающее все слои русского общества («Родина» с автобиографическими мотивами: смерть матери; стихи, посвященные выдающимся представителям русской интеллигенции: памяти Белинского, на смерть Грановского, актрисы Асенковой).

Это был, бесспорно, гениальный трагедийный талант, быющее в страдании и горе поэтическое чувство:

Не умел я с собой совладать,
Не осилил я думы жестокой ...
В эту ночь я хотел бы рыдать
На могиле далекой,
Где лежит моя бедная мать...

Повидайся со мною, родимая!
Появись легкой тенью на миг!
Всю ты жизнь провела нелюбимая,
Всю ты жизнь провела для других ...

Я кручину мою многолетнюю
На родимую грудь изолью,
Я тебе мою песню последнюю,
Мою горькую песню спою.

От лжующих, праздно болтающих,
Обагряющих руки в крови
Уведи меня в стаи погибающих
За великое дело любви!

(«Рыцарь на час»)

Достоевский считал это стихотворение поэтическим шедевром Некрасова. Некрасов, и в самом деле, во многом был его предтечей в остроте изображения бездн добра и зла, борющихся в душе русского человека. Гениальный романист воспользовался рядом его художественных идей потрясающей силы: страшная сцена убийства лошади из сна Раскольникова в «Преступлении и наказании» — и сатирический некрасовский цикл «Современники»; или эпизод стихотворения «Отрывок из путевых записок графа Гаранского»:

Ну, словом, все одно: тот с дворней выезжал
Разбойничать, тот затравил мальчишку ...

«Затравить» — слово из охотничьей лексики, значит здесь: спустить на бегущего ребенка свору собак, которые, нагнав жертву, терзают ее в клочья, — и аналогичный фрагмент в главе «Бунт» последнего романа Достоевского «Братья Карамазовы».

Следует отметить, что тема смерти в поэзии Некрасова имела еще и некоторую автобиографическую основу. Ведь Некрасов дважды умирал и был дважды приговорен к смерти врачами, да и своими собственными ощущениями близкого мучительного конца. Первый приступ болезни случился в начале 50-х годов. Он выжил тогда, но остался болезненно мнительным и почти лишившимся голоса человеком; в конце 70-х годов тот же недуг, страшный, но уже неотвратимый — рак, окончательно свел его в могилу.

Социолого-исторические стереотипы, как видим, в объяснениях его поэзии и неточны, и недостаточны. Это не только драматизм эпохи, вопросы жизни кризисной поры развития России (канун отмены и отмена крепостного права), но и драма души поэта, трагедия его чувств, состояний, обостренная реакция на чужую боль и на собственные страдания.

Новаторские черты лирики.

Эпическое начало в поэзии

Ярчайшей новаторской чертой лирики Некрасова является то, что она приобретает *эпический* характер. Музыка сердца у него становится живописью сердца — таково свойство его поэтического мировосприятия, свойство его памяти, пластичной, рельефно-конкретной, его художественных приемов. Это вовсе не значит, что поэзия у него уступает и сдает позиции прозе, «прозонзируется». Нет, поэзия и здесь остается высочайшей лирической поэзией, но это — *поэзия Некрасова*. Эпическое начало в его стихотворениях невозможно истолковывать только как средство преодоления романтической риторики. Это его художественная стихия, где он мог высказаться с наибольшей силой как поэт. Выразительные картины деревенской жизни, зарисовки природы, «рассказы» в стихах, городские сценки, урбанистические пейзажи, портреты уличных типов — такого традиционная лирика не знала. Он открывал новые жанровые просторы и пути для нее, это был гениальный прорыв в поэзию XX в., когда дерзкие новаторские открытия Некрасова становятся нормой.

Некрасов добивается в поэзии того, что происходит позднее — в 60–70-е годы — в прозе, где совершается перестройка романских форм (Достоевский, Толстой). Он же значительно раньше добивается того же эффекта в области форм поэтических. Поэзия, благодаря Некрасову,

соперничает не только с музыкой, что естественно для лирической поэзии, но и с прозой, и даже с живописью, правдивой и точной. Вот почему он оказал громадное влияние на русское искусство, опередив передвижников и разработав для них многие сюжеты.

Правда, первооткрывателем таких лиро-эпических приемов его назвать все-таки нельзя, так как у него был гениальный предшественник — Пушкин с его болдинским стихотворением «**Румяный критик мой...**» (1830). Проклятая «хандра» и «тоска», навеваемые русской деревней, жанровые зарисовки, тусклый осенний пейзаж, крестьянская нищета, фигура мужика с гробиком ребенка под мышкой: «Скорей! Ждать некогда! Давно бы схоронил!», — Некрасов словно весь вырос из этого пушкинского стихотворного наброска. Но у него подобные картины впервые стали *доминировать* в поэзии; они постоянны в его обширном наследии, это не исключение, а правило.

Важнейшая особенность поэзии будничных, «сниженных» жанровых картин заключалась в том, что это не раздумья по поводу деревенской жизни, «бедных селений» и «скудной природы», рождающие полную рефлексии-медитации в душе лирического героя — лермонтовско-тытчевская традиция, — а сама жизнь в безжалостной правде ее изображения.

Можно отметить два типологических ряда в его поэтической манере. 1-й заключается в том, что лирический герой дистанцирует себя от картины. Она несет в себе самой эмоциональные и живописные краски, не привносимые в нее сознанием героя — наблюдателя жизни. Это свойство самого изображаемого мира. Острокритическое авторское отношение к изображаемому объективируется, что является характерным свойством именно эпического рода творчества. Здесь важен выбор сюжетной ситуации, жизненного типа, пейзажного фрагмента. Одна из особенностей поэтического мира Некрасова — слияние тенденции с картиной. Нет риторики по поводу изображения, стоящего перед глазами читателя; оно в себе самом несет и авторскую оценку, и авторское чувство:

Сторож вкруг дома господского ходит,
Злобно зевает и в доску колотит.
Мраком задернуты небо и даль,
Ветер осенний наводит печаль;
По небу тучи угрюмые гонит,
По полю листья — и жалобно стонет ...
(«Псовая охота»)

Заунывный ветер гонит
Стаю туч на край небес.

Ель надломленная стонет,
Глухо шепчет темный лес.
(«Перед дождем»)

Другой тип изображения жизни, тоже очень частый у Некрасова, сопровождается открытой лирической рефлексией:

И вот опять знакомые места,
Где жизнь отцов моих, бесплодна и пуста,
Текла среди пиров, бессмысленного чванства,
Разврата грязного и мелкого тиранства;
Где рой подавленных и трепетных рабов
Завидовал житью последних барских псов,
Где было суждено мне божий свет увидеть,
Где научился я терпеть и ненавидеть ...
(«Родина»)

Нередко слово передается не лирическому, а персонажному герою. Такой прием чаще всего используется в стихотворениях из народной жизни («В дороге», «В деревне», «Огородник», «Буря»). В 1867 г. будет создано замечательное в этом отношении стихотворение «Выбор», где звучит не один голос, а три: Водяной, Воевода-Мороз и Леший. Сюжет разворачивается в духе драматических народных сцен Некрасова: женщина-крестьянка пытается уйти из жизни; но в проруби не утонула, мороз не усыпил сладкими грезами. Видимо, погибнет по подсказке Лешего: «С каждого дерева броситься можно вниз головой!»

Поэзия сердца: любовная лирика

Некрасова до такой степени пытаются порой сделать «гражданственным» писателем, что лишают его лирику раздела, традиционно свойственного лирике, — стихотворений интимного, любовного содержания, того, что Чернышевский назвал у него «*поэзией сердца*», несущей в себе биографические черты и чувство непосредственно пережитого. Порой в монографиях, не так уж и давних, попадают поистине удивительные наблюдения. Например, такие: «У Некрасова нет любовных посланий в собственном смысле. Женщина в его поэзии не предмет восхищенный или источник мук ревности, а существо страдающее, угнетенный человек»¹. Стоит ли говорить, что у него

¹ Кулешов В.И. *Натуральная школа в русской литературе XIX века*. М., 1982.

как раз есть любовные послания «в собственном смысле» и что женщина в его поэзии и предмет восхищений, и связанных с ними... мук ревности.

Некрасов оставил два цикла поразительной эмоциональной силы. Это циклы тематические, т. е. не выделенные самим поэтом в отдельные своды, но существующие как некая художественная целостность.

Прежде всего следует назвать здесь цикл стихотворений, посвященных Авдотье Яковлевне Панаевой (Головачевой)* с конца 50-х годов гражданской жене Некрасова. И в этом лирическом жанре Некрасов выступает как дерзкий новатор, ниспровергающий старые каноны. Он предлагает совершенно иную *формулу любви*, нежели та, что была принята в поэзии. Это не просто любовь, а любовь-мука, любовь-страдание, демон раздора, сомнений, догадок и тревог. Все соткано из диссонансов, полноту жизни и покоя сменяют болезненные изломы чувства. Скорее это «антистрасть», если вспомнить гармоничного Пушкина: «Я вас любил так искренно, так нежно, / Как дай вам Бог любимой быть другим».

У Некрасова совершенно иное: утверждение не столько силы чувства, сколько противоречий чувства, беспокойные вопросы, неуверенность в себе, неожиданно парадоксальное смещение привычных представлений о любви:

Мы были счастливы с тобой?
Скажи! Я должен знать ...
Как странно я люблю!
Я счастья тебе желаю и молю,
Но мысль, что и тебя гнетет тоска разлуки,
Души моей смягчает муки.

Пушкинская формула любви оказывается причудливо искажена, превращаясь в свою противоположность. Если ты страдаешь, испытываешь душевную боль и дискомфорт, — мне легче, потому что «я тебя люблю так искренно, так нежно!»

Это и в самом деле «странная» любовь — своего рода посидинок роковой, — но высказанная с глубочайшей силой переживания и в совершенной поэтической форме. Поэзия духовно-душевных изломов и надрывов — такое чувство в обычном, бытовом, а тем более в поэтически традиционном смысле любовью не назовешь. Но он любил эту не-любовь, эту «тоску любви», «мечту любви» (стихотворения «Непрочно все ...», «Где твоё личико смуглое? ...»). Она была его болью и наслаждением, высказываясь в лирических шедеврах. В добавление к тем, о которых уже шла речь, напомним стихотворения: «Так

это шутка?...», «Да, наша жизнь текла мятежно...», «Я не люблю иронии твоей ...», «Горящие письма» и др.

Второй цикл стихотворений посвящен «Зине» — условное поэтическое имя, за которым скрывается реальное лицо — Фекла Анисимовна Викторова, простая русская женщина, в отличие от блестяще образованной и наделенной замечательным литературным талантом А.Я. Панаевой: ее рассказы, повести, романы пользовались большим успехом у читателей. Широкую популярность имеет и сейчас ее мемуарное сочинение — «Воспоминания»: с выразительными портретами писателей той поры (в особенности из круга «Современника»).

«Зина» была спутницей уже близкого к гибели Некрасова, поэтическим символом его «**Последних песен**». Некрасов обручился с ней перед смертью; обряд был совершен в священнической палатке, разбитой в гостиной. Три стихотворения в своде «Последних песен» имеют заглавия, в которые прямо вынесено имя «Зина». Это своеобразный микроцикл в интимной некрасовской лирике.

Он очень характерен: первое стихотворение («**Ты еще на жизнь имеешь право ...**») и третье («**Подвиг перо, бумагу, книги!...**») посвящены не столько ей, «Зине», сколько раздумьям о себе, о приближающейся смерти, о своей жизненной и творческой судьбе, о своей поэзии. Стихотворение «Ты еще на жизнь имеешь право...» наполнено упреками, обращенными к самому себе, к своей непоследовательности в принятии важных жизненных решений и горьким предчувствием о быстром угасании своей поэтической славы после смерти:

Знай, дитя: ей долгим ярким светом
Не играть на имени моем:
Мне борьба мешала быть поэтом,
Песни мне мешали быть бойцом.

Кто, служа великим целям века,
Жизнь свою всецело отдает
На борьбу за брата человека,
Только тот себя переживает ...

Опоясывающее лирическую триаду стихотворение «Зине» («**Подвиг перо, бумагу, книги!...**») отмечено, вопреки испытываемым поэтом ужасным физическим мукам, энергией, бодростью, мужественностью: Некрасов в своей стихии, процесс творчества по-прежнему захватывает его, хотя сам он уже не может писать, нет сил, и скандируемые им вслух стихи записывает чужая рука.

Поэтический труд — вот что дает ему силы жить, «рифмованные звуки» самым чудесным образом поддерживают его в мучительные минуты угасания и физической боли. Стихотворение напоминает другое, программное его стихотворение, посвященное животворящей силе поэтического слова («Праздник жизни, молодости годы...»): результаты труда никогда не удовлетворяли и не удовлетворяют и сейчас изыскательного художника. Он вечно сомневается в себе, в действительности своего успеха.

Однако насколько велик поэт и до какой степени совершенна его техника стиха, об этом свидетельствует, например, второе стихотворение «викторовского» цикла — «Зине»:

Двести уж дней,	/ — — /
Двести ночей	/ — — /
Муки мои продолжаются;	/ — — / — — / — —
Ночью и днем	/ — — /
В сердце твоём	/ — — /
Стоны мои отзываются	/ — — / — — / — —
Двести уж дней,	/ — — /
Двести ночей!	/ — — /
Темные зимние дни ...	/ — — / — — / —
Ясные зимние ночи ...	/ — — / — — / —
Зина, закрой утомленные очи!	/ — — / — — / — — / —
Зина! усни!	/ — — /

Стихотворение это блестяще с точки зрения виртуозного использования размера и особенностями своей композиционной структуры. Мысль и искреннее, бьющееся в стихотворных строчках чувство высказаны не просто в словах, а в изысканных и притом поразительно точных по своей гармоничности построениях. Некрасовым используется его излюбленный трехсложный размер — дактиль. Но как используется, с какой выразительной ритмической чистотой!

Трижды возникает тождественный ритмический рисунок: трехстопный дактиль; [третья, шестая и десятая строки (последняя с усеченной стопой)], — контрастирующий с предшествующим предваряющим его двустопием, подчеркивая, усиливая драматизм резких, кратких, рубленых фраз именно своей протяженностью. В финале стихотворения — выразительная ритмическая ретардация: нарушение и замедление устойчивого ритма — двойное повторение трехстопного дактиля (с усеченной четвертой стопой: девятая и десятая строки). Две строчки, открывающие заключительную строфу и обращенные как тождественный повтор к началу всего стихотворения, стягиваются еще и яркой сти-

лирической фигурой (хиазм), объединяясь в целостный внутренне контрастный образ:

Темные зимние дни ...

Ясные зимние ночи ...

Вновь знакомая ритмическая опора, но даже уже не трехстопный (полный), а более развернутый четырехстопный дактиль (с усеченной стопой) — и, подчеркнутый этой протяженностью стиха (однанадцатая строка), последний резкий взрывной силы возглас-отчаяние:

Зина! усни!

т.е. тот же самый сжатый двухстопный дактиль, с которого открывалась экспозиция стихотворения. Это — идеально выдержанное композиционное кольцо: последняя строка ритмически повторяет первую строку стихотворения. Но какой бурный поток движения чувства оказался замкнут в рамке кольцевого обрамления! Интонация сосредоточенного, сурового, скорбного раздумья («Двести уж дней, / Двести почей...») сменяется взрывами отчаяния, боли, любви, обращенными к близкому, верному и тоже безмерно страдающему человеку. Стихотворение оказывается способным передать почти физическое ощущение задыхающегося, пульсирующего, прерывистого дыхания вплотную приблизившегося к гибели поэта, но все еще мысленно слагающего стихи, поющего свон «Последние песни».

О поэте и поэзии.

«Поэт и Гражданин»

Один из важнейших мотивов лирики Некрасова, отражающий процесс его творческой эволюции, его духовного становления, представлен стихотворениями, посвященными определению целей поэзии и назначения поэта. Вполне традиционный для русской литературы мотив, однако исключительно сильно и притом в повышенно драматических тонах настойчиво звучит у Некрасова и имеет свои неповторимые особенности художественного воплощения, свойственные только ему.

Прежде всего такой самобытностью, оригинальностью отмечены его стихи, обращенные к Музе. Как будто Некрасов избирает путь старой традиции, но с первых же шагов оказывается за пределами проторенной поэтами колен. Муза его не столько лирична, возвышенна или рисует в патетических тонах, сколько *трагична*. Она — выраженное

именно некрасовского мировосприятия. Только он способен был дать такую смелую и дерзкую метафору: Муза — крепостная крестьянка, молодая женщина, истязаемая плетью палача. Для его поэзии нет запретных, непоэтических тем. В этом смысле он истинно демократичен, но вместе с тем всегда остается на уровне высокой поэзии.

Важно и то, что этот образ-символ станет у него *сквозным, постоянным*, так что можно говорить еще об одном некрасовском тематическом цикле. Горький образ-метафора, возникший в 1845 г. («**Вчерашний день часу в шестом...**») отныне живет в его душе, он то и дело возвращается к нему, варьирует его, дополняет новыми ассоциативными значениями и смыслами и в 50-х и, наконец, в 70-х годах, в момент уже смертельного исхода, накануне последней, роковой развязки. В стихотворениях о Музе возникает, все более отчетливо кристаллизуясь, идея *жертвенности поэта* — центральная в последних Некрасова. Деятельность писателя, по Некрасову, — самое тяжелое призвание человека, крест, как гласит Евангелие. Признак такого призвания — самоотвержение, принесение себя в жертву служения людям. Это всегда жертва страдания. Иной путь для художника невозможен. Без мук, без сомнений, отчаяния, «сокрытых слез и боязливых дум» не рождается произведение истинного искусства.

В финальной строфе стихотворения «**Безвестен я ...**» появляется уподобление иссеченной, страдающей Музы — Христу:

Нет! свой *венец терновый* приняла,
Не дрогнув, обесславленная Муза
И под кнутом без звука умерла.

Это стихотворение датируется 1855 г. Он вернулся спустя шесть лет к образу 40-х годов, потому что это парафраз именно той смелой метафоры и завершение той ужасной сцены. Но здесь же дает себя знать поразительное чувство формы, можно даже сказать, инстинкт формы, живущий в сознании этого поэта, где рациональностью многое просто нельзя объяснить. Некрасов мыслит «образами-чувствами» или «идеями-чувствами», если вспомнить определения Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского одной из закономерностей писательского творчества. Это не просто тематический повтор в виде парафразной вариации прежней темы в ее развитии, а еще и новое композиционное перестроение прежних, знакомых образов:

а) Ни звука из груди ее, / б) Лишь бич свистел, играя ...
(«**Вчерашний день, часу в шестом...**»)

б¹) под кнутом а¹) без звука умерла.
(«Безвестен я ...») –

это не что иное, как обратная симметрия:

а – б // б¹ – а¹ – развязка («умерла»)

Самое удивительное, что такие структурные соотношения возникают не в одном произведении, где добиться их стоит большого труда и творческих озарений, а на пространствах *нескольких лет* и в *разных* стихотворениях. Образ страдающей музы получает в творческом поиске новое развитие, обретает все более трагедийную окраску в связи с судьбой самого поэта. Он глубоко искренен в этом поиске. Сила его в том, что он никогда не лягал перед другими и собой; показание было естественным его состоянием, и там, где другие не замечали своих ошибок, он был беспощаден к себе, внял себя во всех смертных грехах, даже в том, в чем не был виноват. Его противники пользовались безжалостным «самобичеванием» поэта, не обращая внимание на крайности этих преследований самого себя. Он был к тому же беззащитен перед такими, часто озлобленными и несправедливыми, нападками, потому что взял себе за правило никогда не ввязываться в полемику и в «опровержения на критики» (характерно пушкинская черта!). Обвинения, которым он сам давал невольный повод в своих стихотворных исповедях, разрастались как снежный ком, отравляя ему существование, становясь темами для новых его мучительных переживаний и новых покаяний («**Что ты, сердце мое, расходилось...**», «**Скоро стану добычею тленья...**»).

Но при всех сомнениях: состоялся ли он как большой поэт, — у него ясно и безусловно живет мысль о том, что ему все-таки удалось сказать новое слово в поэзии, которого не было прежде. Вот почему в раздумьях о поэзии и значении поэта Некрасов всегда полемичен. Всегда в такого рода произведениях у него появляется противопоставление своей точки зрения, своей позиции, своих художественных принципов традиционным. Такие стихотворения, как правило, основаны на контрасте, на отрицании устойчивых поэтических представлений и поэтических клише. Он часто включает в такие произведения эпизоды пародийного толка, высмеивающие знакомые штампы и шаблоны («**Нет, Музы ласково поющей и прекрасной ...**»). Его Муза не слетает с поэтических высот, не является восторженному взору «подругой любящей», эта «неласковая и нелюбимая Муза» — всего лишь «печальная спутница печальных бедняков».

В преддверии смерти, уже не предощущаемой, как в начале 50-х годов, а вполне реальной: он знал, что смертельно болен и умирает, —

вновь появляется знакомый образ-символ. Стихотворение так и озаглавлено — «Музе», оно возникло в «Последних песнях» (1876—1877).

О муза! Наша песня спета.
Приди, закрой глаза поэта
На вечный сон небытия,
Сестра народа и моя!

Перед нами вновь отзвук раннего стихотворения: «И Музе я сказал: «Гляди, *сестра твоя родная ...*»

И последнее, что он написал: по предложению, последнее предсмертное его стихотворение, — как стон боли и отчаяния, дважды повторенный мотив, с все более нагнетаемым трагическим настроением. Сначала эмоциональный всплеск в «Последних песнях» («*О муза! Наша песня спета...*») — и, наконец, это последнее его стихотворение, без заглавия, с ощущением близкого конца, но и с проблеском надежды на счастливый исход будущей своей творческой судьбы:

О Муза! Я у двери гроба!
Пускай я много виноват,
Пусть увеличит во сто крат
Мои вины людская злоба —
Не плачь! Завиден жребий наш,
Не надругаются над нами ...
.....
Не русский — взглянет без любви
На эту бледную, в крови,
Кнутом иссеченную Музу ...

Завершая свой жизненный и творческий путь, поэт последним усилием воли перебрасывает образную арку от предсмертного стихотворения к первому, где появился образ его Страдалицы-Музы. Но если там он дистанцирован от нее, то здесь слит с нею воедино: говоря о ней, он говорит о себе, умирающем, но не изменившем своим идеалам писателе.

Несколько обособленно в лирике Некрасова стоит знаменитое программное стихотворение-манифест «**Поэт и Гражданин**», впервые опубликованное в его сборнике стихотворений (1856). Произведение необычно тем, что стихотворная форма соединена в нем с *драматургической*. Это звучащий диалог двух действующих лиц, сопровождаемый авторскими ремарками: «Гражданин (входит)»; «Поэт (берет книгу)»; «Поэт (с восторгом)» и проч.

Чем же восторгается Поэт? Как ни странно, тем, с чем идет у него внутренняя полемика: подвергается сомнению пушкинская позиция при чувстве восхищения своим предшественником. Некрасов использовал диалогический прием знаменитого стихотворения Пушкина «Разговор книгопродавца с поэтом». Четырехстишие **«Не для житейского волнения...»**, которое с восторгом читает Поэт, поражаясь гению Пушкина (стихотворение «Поэт и толпа»), как раз и вызывает резкую отповедь Гражданина.

Стихотворение Некрасова оказалось даже провидческим. «Так я, по-твоему, — великий, повыше Пушкина поэт?» — возмущается Поэт чрезмерно высокой оценкой своего труда. Вспомним, однако, что именно такой спор вспыхнет над открытой еще могилой Некрасова спустя более двадцати лет, в исходе декабря 1877 г., когда толпа радикально настроенной молодежи во время похорон Некрасова потребовала от Достоевского признать его поэтом «выше Пушкина».

Призыв к действию высказан Гражданином в чеканных стихах, которые десятилетиями повторяла вся Россия:

Иди в огонь за честь отчины,
За убежденье, за любовь ...
Иди и гибни безупречно.
Умрешь недаром: дело прочно,
Когда под ним струится кровь ...

Репрессии властей последовали самые жестокие. Недобрую услугу Некрасову оказал Чернышевский, оставленный им на время своего заграничного путешествия 1856—1857 г. полноправным редактором «Современника»: он поспешил опубликовать на страницах журнала сразу же после выхода сборника стихов именно «Поэта и Гражданина» и стихотворения «Забывшая деревня» и «Отрывки из путевых записок графа Гаранского». Стихи были восприняты цензурой и правительственными чиновниками как призыв к революции, к ниспровержению существующего порядка и власти. Сборник Некрасова попал под запрет, автору же грозил арест.

Самое парадоксальное заключается, однако, в том, что и литературная критика (Чернышевский, Добролюбов), и позднейшая наука о литературе оказались в оценках «Поэта и гражданина» близки суждениям перепуганных сановников Александра II. Стихотворение истолковывалось и истолковывается до сих пор как политический манифест, как призыв к крови, жестокости, к насильственному переустройству мира, к революции. Не был принят во внимание просветительский его характер, сосредоточенность автора на раздумьях о законах искусства и поэтичес-

кого творчества. Не было замечено и то, что требование действия, активных усилий связано в тексте с конкретной ситуацией: с развернутым низодом бури, грозящей погубить корабль, когда жизнь висит на волоске и нужно спешить на помощь людям, спасти их и самого себя, когда пассивность преступна и когда в равной мере жалки и «гражданин безгласный», и легкомысленно «болтающий поэт». Любовь к людям может выразиться только в деятельности, нужно быть полезным, а не разделять участь «богатых словом, делом бедных», не быть холодным душой к страданиям, слышать голос отчизны и требования своей совести.

Именно как итог горячих обличений всеобщего бездействия, увлеченности благами личной жизни и звучит знаменитое пятистишие — страстный призыв к делу, к честному служению родине, а вовсе не к бунту и не к «топору», как обычно истолковывали этот фрагмент.

Стихотворение стало жертвой крайне грубых и прямолинейных, манипулятивных его интерпретаций. Главное же, никто не заметил, что *ключевое слово* не только в этом стихотворении, но и во всей некрасовской лирике не «кровь», а рифмующееся с ним — «*любовь*»! В более раннем программном стихотворении «**Праздник жизни — молодости годы ...**» (1855) эта логика была отчетливо высказана, причем тоже в размышлении о глубинных законах поэтического творчества, т.е. точно так же, как и в «Поэте и Гражданине». В исповедальном стихотворении автор подхватывает критические нападки своих недругов, утверждая собственную мысль о том, каким может быть, и должно быть, истинно поэтическое слово:

Нет в тебе творящего искусства ...
Но кипит в тебе живая кровь,
Торжествует мстительное чувство,
Догорая, теплится *любовь*.

В «Поэте и Гражданине» это ключевое понятие некрасовской лирики высказалось с исключительной силой и чистотой. Словно для того чтобы яснее истолковать свою идею, Некрасов еще раз повторит ее, отчеканив в поэтической формуле:

Будь гражданин! служу искусству,
Для блага ближнего живи,
Свой гений подчиняя чувству
Всеобнимающей любви.

Выразительна последняя строка: почти всю ее, фокусируя на себе внимание, занимает одно слово, акцентируя центральную мысль, волнуемую автором. Этот яркий ритмический прием — пространство дли-

тельного слова, невольно выделяющегося в ямбическом стихе, — напоминает пушкинскую медитацию:

*Животворящая святыня!..
Самостоянье человека ...
(«Два чувства дивно близки нам...»)*

или тютчевскую:

*Освобожденная душа!
(«К Абазе»)*

Некрасов и здесь выступает как блестящий мастер формы, подчеркивая скупыми средствами мысль, которая ему особенно дорога. Можно удивляться силе этого найденного поэтом приема: ритмического выделения особенно важного для него смыслообразующего слова, но еще более удивительно, что эта центральная идея стихотворения оказалась не замеченной ни его критиками, ни восторженными почитателями автора. И те и другие продолжали толковать о политической подоплеке стихотворения и об остро социальном, гражданственном поэте, не видя самого поэта.

Другое следствие этого давнего предрассудка в отношении программного стихотворения (помимо того, что свод его идей был произвольно искажен, ограничен) заключалось в том, что Некрасова лишали какой бы то ни было самостоятельности как художника, в выборе своего пути, полагая, что он послушно идет в фарватере идей Чернышевского и Добролюбова. Это бесспорное преувеличение. Достаточно внимательно познакомиться с перепиской Некрасова и Чернышевского той поры, даже непосредственно связанной с «Поэтом и Гражданином», чтобы убедиться в том, что именно он, Некрасов, был кумиром Чернышевского, и это чувство у последнего сохранялось на протяжении всей его жизни. Сам же текст стихотворения красноречиво свидетельствует: автор его, великий художник-поэт, был шире и многограннее «утилитарной» критики, как назовет Достоевский метод Чернышевского и Добролюбова. Считаясь с ними в качестве редактора популярного журнала, он шел своим путем свободного художника, не укладываясь в прокрустово ложе «реальной критики». Скорее она подравнивала его к себе, используя в своих целях.

Потому-то стихотворение, о котором столько написано, до сих пор остается некоей тайной, и к его истолкованию следует относиться очень осторожно, чтобы не сбиться на традиционные и весьма прямолинейные шаблонные оценки некрасовской позиции в понимании задач поэзии и поэта.

Мастер стиха

Рассматривая черты лирики Некрасова в сфере ее идей, тематического и жанрового своеобразия, невозможно не говорить о мастерстве автора. Он был еще и *замечательный техник стиха*, художник-артист, изощренный знаток стихотворных форм, великий труженик. Не случайно одно из его стихотворений так и названо им — «**Форма**»:

Форме дай щедрую дань
Временем
Стих, как монету, чекань
Строго, отчетливо, честно.

Техника его стихотворений совершенна, почти фантастична, до такой степени она отточена. У него образ создается не только значением слов, пластично рисующих картину, но и звуками, тончайшими приемами инструментовки. Некрасов — величайший в русской поэзии мастер аллитераций, сопоставимый в этом смысле разве только с Пушкиным. Достаточно вспомнить финал поэмы «Мороз, Красный нос» (сцена смерти героини). С точки зрения звуковой инструментовки он поистине гениален:

Послышался шорох случайный —
Вершинами белка идет..
Ком снега она уронила, скакнув по сосне,
А Дарья стояла и стыла
В своем заколдованном сне.

Эта поразительная техника аллитераций настолько совершенна, что не бросается в глаза, она незаметна, органична. В подобных случаях Толстой говорил: «Такое мастерство, что мастерства и не видно».

Некрасов в своем опыте расширил использование стихотворных метров: для него характерны не только двухсложные, но и трехсложные размеры, т.е. он развивает здесь скорее не пушкинскую, а лермонтовскую традицию. Однако и ямб у него великолепно выполняет свою работу. Интерес к трехсложным размерам в какой-то мере объясняется тяготением к мелодике народных песен. Например, дактиль: «**В полном разгаре страда деревенская ...**», «**Несжатая полоса**», «**В деревне**»; особенно любим анапест: «**Огородник**», «**Тройка**», «**Похороны**» («**Меж высоких хлебов затерялся...**»). Но анапест присутствует и в стихотворениях исповедального толка, отмеченных напряженным состоянием души лирического героя: «**Рыцарь на час**», «**Надрывает сердце от муки...**», «**Что ты, сердце мое, расхотелось?...**»

Следует отметить, что Некрасов исключительно смел и изобретателен в ритмике стиха. Например, метрическая схема начальной и конечной (первой — пятой), т.е. опоясывающих строф, знаменитого стихотворения «Пророк» («Воспоминание о Чернышевском»), такова:

Не говори: «Забыл он осторожность!	/ - - / - // - - / -
Он будет сам судьбы своей виной!..»	// - / - / - / - /
Не хуже нас он видит невозможность	// - / - / - - - / -
Служить добру, не жертвуя собой.	- / - / - / - - - /
.....	
Его еще покамест не распяли,	- / - / - / - - - / -
Но час придет — он будет на кресте;	// - /// - - - /
Его послал бог Гнева и Печали	- / - /// - - - / -
Царям земли напомнить о Христе.	- / - / - / - - - /

Стихотворение это (пятистопный ямб) представляет собой сложную полифонию голосов: 1) автора-повествователя, 2) его оппонента и 3) самого Пророка, т.е. человека, о котором идет речь, — Чернышевского. Общий же ритм, несмотря на перебои голосов и свою зыбкость, подвижность, вариативность, оказывается между тем строго выдержан именно благодаря *ритмической организации* стиха, где возникают тождественные, отчетливо воспринимаемые повторы в виде сверхударных стоп (в каждой второй строке обеих строф и безударных в каждой четвертой строке). Кроме того, композиционное кольцо стягивает начальную и конечную строфы стихотворения еще и за счет аналогичных ритмических построений, скрытых в тонких смысловых ассоциативно-образных связях:

Не говори: забыл он осторожность ...
 (Его еще покамест не распяли...)
 Он будет сам судьбы своей виной...
 (Но час придет — он будет на кресте...)
 Служить добру, не жертвуя собой ...
 (Царям земли напомнить о Христе...)

Такая соразмерность не может быть рассудочно выверенной, «рассчитанной». Это именно чувство формы, чувство художественной гармоничности, которое было развито у Некрасова в высшей степени. И, конечно же, — работа взыскательного поэта над ритмической упорядоченностью стиха.

В качестве подобного же примера можно привести стихотворение-исповедь, стихотворение-признание 1860 г. «**Что ты, сердце мое, рас-**

ходило...». Это было время осложнений в редакции «Современника», когда ее покидал Тургенев, обрушившийся с резкими (и несправедливыми) нападками на своего недавнего соратника, получившими большой общественный резонанс. Стихотворение было прочитано на одном из благотворительных концертов, где выступали известные писатели, тепло приветствовавшиеся публикой. Некрасов был встречен гробовым молчанием: клевета делала свое дело. Но когда он прочел стихотворение своим слабым, хриплым, срывающимся голосом, произошло, по воспоминаниям очевидцев, нечто совершенно неожиданное. Все вскочили со своих мест, начались восторженные овации. (Некрасов не вышел, однако, на поклон).

Что ты, сердце мое, расходилося?
Постыдись! Уж про нас не впервой
Снежным комом прошла-прокатилась
Клевета по Руси по родной.
Не тужи! пусть растет, прибавляется,
Не тужи! как умрем,
Кто-нибудь и о нас проболтается
Добрим словом.

Это — трехстопный анапест, в ряде случаев — с усеченной четвертой стопой. Впечатление пульсирующего, прерывистого дыхания, повышенная «нервность» стиха возникают за счет искусственно созданной аритмии. В заключительном четверостишии, когда кажется, что взволнованное чувство достигает своего предела (поэтом используется ритмическое построение, требующее своего продолжения, но одновременно это оказывается, в момент неожиданного прерванной строки, еще и стилистическая фигура нагнетания экспрессии, — т.е. повтор однородных смысловых конструкций):

*Не тужи! пусть растет, прибавляется,
Не тужи! как умрем ... —*

именно в этот момент высшего всплеска волны напряжения (в шестой строке) вместо трех постоянных появляются вдруг две стопы, а затем, уже в завершающей строке, как неожиданный ритмический удар, вместо анапеста — одностопный дактиль! Так работает этот изощренный мастер стиха. Некрасов исключительно дерзок в своих художественных решениях, отмеченных глубочайшей искренностью чувства, высказанного не просто в выразительных ритмических, а в *ритмически смыслообразующих* конструкциях. Естественно, что и эффект восприятия таких стихов оказывался сильнейшим. И можно понять воодушевление

слушателей, предрасположение которых оказалось сломленным одухотворенной мыслью-чувством и «гипнозом» выразительнейшей и искусно созданной Некрасовской стихотворной формы.

Поэмы

Тяготение к эпосу, заметное в лирике Некрасова, особенно полно высказалось в его поэмах — лиро-эпическом жанре. Две из них тематически объединены: «Дедушка» и «Русские женщины»; вторая («Русские женщины») представляет собой цикл, состоящий из двух частей.

Поэма «Дедушка» появилась не случайно в стихотворном сборнике 1856 г.: в 1855 г., после смерти Николая I, была объявлена амнистия декабристам. Некрасов сразу же откликнулся на это событие своей поэмой, точно так же как и Толстой, начавший в 1856 г. повесть о декабристе, хотя его работа растянулась на долгие годы и переросла в замысел романа «Война и мир».

Некрасов знакомился с герценовскими изданиями — «Полярной звездой» и «Колоколом», пользовался мемуарами декабриста, барона Розена (был знаком с ним), «Записками М.Н. Волконской». Ключевая идея поэм была высказана уже в «Дедушке»:

Зрелище бедствий народных
Невыносимо, мой друг;
Счастье умов благородных —
Видеть довольство вокруг.

И в поэме «Дедушка», и в «Русских женщинах» Некрасов вырабатывает особый тип лиро-эпического повествования. Его можно назвать мозаичным. Нет сюжета, как иногда говорят, «вытянутого в нитку», последовательной цепи событий, а есть ряд сцен, отдельных эпизодов, пейзажей, диалогов, составляющих некое художественное единство.

Особенно ярко этот принцип отразился в первой из поэм о «русских женщинах» — в «Княгине Трубецкой».

Текст поэмы состоит из 2 частей. 1-я: прощание с отцом, отъезд и путешествие по Сибири; реальные картины, перемежающиеся воспоминаниями о безмятежной юности и молодости блестящей светской красавицы, о поездке с мужем в Италию, о пережитом счастье — и вновь дорожные впечатления поездки, уже по Сибири. Вся эта часть построена на внутреннем контрасте: полусон-полуявь, борющийся с действительностью, светлые картины безмятежного прошлого, перемежающиеся с ужасной реальностью настоящего — путешествием в глубину Сибири.

Каждый такой эпизод замкнут в себе и напоминает лирическое развернутое стихотворение. Например, второй фрагмент описания пути — самый развернутый в этой части поэмы — открывается и завершается мотивом стремительного, упорного движения — и контрастным чувством пережитого:

*Вперед! Душа полна тоски,
Дорога все трудней,
Но грезы мирны и легки —
Приснилась юность ей ...*

В финале княгиню пробуждает от забытья кандальный звон: идет партия ссыльных по тому же пути, что прошел ее муж:

*И не прогнать ей дум своих,
Не позабыться сном!
«И та здесь партия была ...
Да, нет других путей ...
Но след их выюга замела.
Скорей, ямщик, скорей! ...»*

Скупыми намеками поэт рисует образ князя Трубецкого. В одном из эпизодов возвращения из Италии в Россию скрыта разгадка судьбы многих декабристов: молодой красавец, сказочно богатый, человек большого света, готов отдать все что угодно за достойную жизнь своей отчизны. Претекстом этого фрагмента служат многие более ранние произведения Некрасова, в том числе «Поэт и Гражданин».

*Исчезли радужные сны,
Пред нею ряд картин
Забытой богом стороны:
Суровый господин
И жалкий труженик-мужик
С понурой головой ...
Как первый властвовать привык,
Как рабствует второй!
Ей снятся группы бедняков
На нивах, на лугах,
Ей снятся стоны бурлаков
На волжских берегах ...
Наивным ужасом полна,
Она не ест, не спит,
Засыпать спутника она
Вопросами спешит:*

«Скажи, ужель весь край таков?
Довольства тени нет? ...»
— Ты в царстве нищих и рабов! —
Короткий был ответ ...

Вторая часть поэмы — разговор княгини с губернатором. Поэт рисует столкновение двух характеров: старого служаки, которому дан приказ во что бы то ни стало задержать эту женщину, и ее воля, ее настойчивость — и ее победа. Упорство генерал-губернатора сломлено благородством, силой чувства, верностью долгу молодой женщины. Она отправляется дальше в путь, он потрясен тем, как она выдержала все искушения, все испытания и все угрозы.

Поэма «Княгиня Волконская» имеет подзаголовок: «Бабушкины записки». Дело в том, что Некрасов, работая над поэмой, воспользовался воспоминаниями М.Н. Волконской, в то время не опубликованными и хранившимися в архиве ее сына. По своему построению поэма более сложна, чем предыдущая. Она разбита на 6 глав. Первая глава скомпонована так, словно добродушная бабушка-княгиня пишет записки для своих внуков, завещая им железный браслет, выкованный когда-то ее мужем, их дедом, из собственной цепи каторжника. Глава эта содержит в себе историю ее отца генерала Раевского, прославленного героя Отечественной войны 1812 г. Некрасов пользовался не только мемуарами Волконской, но и историческими сочинениями, посвященными той поре, поэтическими свидетельствами В.А. Жуковского (его поэмой «Певец во стане русских воинов», воспоминаниями Пушкина о старом генерале (в одном из писем к брату). Вторая глава насыщена ощущением беды. Геронья уезжает из имения отца в Петербург и здесь узнает об участии мужа в заговоре, в восстании и о приговоре, вынесенном ему. Но сразу же принимается и решение:

... Пусть беда велика,
Не все потеряла я в мире.
Сибирь так ужасна, Сибирь далека,
Но люди живут и в Сибири! ..

Глава третья напоминает вторую часть «Княгини Трубецкой» — это борьба, которую приходится выдержать за право отправиться к мужу, в Сибирь. Но борется здесь решившаяся на трудный путь и полную тягот жизни молодая женщина уже с близкими людьми, бесконечно любящими ее и, главным образом, с отцом, который не может примириться с теми несчастьями, на какие она обрекает себя. Поэма дополняет «Княгиню Трубецкую» в том отношении, что отчетливо, в лаконичных, но выразительных деталях дорисовывает образ царя Нико-

лая I. В ответе княгине, написанном по-французски, он сначала пугает ее ужасами края, куда она пожелала поехать, а затем намекает на то, что возврат в таком случае для нее будет уже невозможен. Иными словами говоря, угрозы мучителя ее предшественницы, княгини Трубецкой, повторялись не как собственная импровизация, а с чужих слов, со слов императора. Это было действительно нешуточное предостережение. Но княгиня пренебрегает и этим зловеющим «напутствием».

Четвертая глава — начало долгого пути. В ней появляется московский высший свет и цвет московской интеллигенции в салоне родственницы героини по мужу, княгини Зинаиды Волконской. Самое яркое впечатление этого последнего вечера, проведенного среди сочувственно настроенных, восхищенных ею людей: Некрасов вспоминает музыкантов, известных писателей П.А. Вяземского, Одоевского, — оставляет ее встреча с Пушкиным, захватившим проститься с ней. Они возвращаются к времени, проведенному вместе, когда, отправленный другим царем, Александром I, в южную ссылку, поэт проделал часть пути с семейством генерала Раевского. Этот завершающий главу, самый развернутый в ней, да и во всей поэме фрагмент свидетельствует: Некрасов знал до мелочей жизнь Пушкина, он был объектом его самых пристальных наблюдений и раздумий над его творчеством — гениального поэта России. Строки, посвященные ему в «Поэте и Гражданине», не были случайностью, он вновь, теперь уже в поэме, возвращается к размышлениям о побудительных мотивах труда истинного художника и дает им свое истолкование. Пушкин — бесспорный его кумир. Он вспоминает, используя мемуары Расвской, 20-летнего поэта (в 26-м году, к которому относится повествование, ему уже было 27 лет), рисует образ человека непосредственного, живого, искреннего и, однако, погруженного в свой поэтический мир, занятого процессом творчества. Тогда, поклонник и переводчик Байрона, увлеченный наблюдениями над природой, картинами, которые дадут ему импульсы для будущих его романтических поэм, сейчас — занятый «Историей Пугачева». Некрасов путает даты: замысел исторического труда о Пугачеве относится к гораздо более позднему времени, он возник только в начале 1833 г., как и поездка по местам пугачевского восстания, состоявшаяся осенью 1833 г. Поэт не мог говорить об этом с Волконской. Некрасов, смещая реальные факты, дает волю своему художественному вымыслу, рисует яркий образ Пушкина, открытого людям, которых он любил, но живущего в мире своих художественных идей. Героиня ловит себя на мысли:

Но, думаю, он не любил никого
Тогда, кроме Музы: едва ли

Не больше любви занимали его
Волненья ее и печали ...

Пушкин же в поэме и определяет наиболее полно и ярко суть подвига декабристов, обращаясь к М. Волконской:

Идите, идите! Вы сильны душой,
Вы смелым терпением богаты,
Пусть мирно свершится ваш путь роковой,
Пусть вас не смущают утраты!
Поверьте, душевной такой чистоты
Не стоит сей свет ненавистный!
Блажен, кто меняет его суеты
На подвиг любви бескорыстной!

Глава пятая — картины пустынного, сурового края: путь в декабрьскую стужу и метели по сибирским трактам; некоторые происшествия могли бы стоять героине жизни (буран в открытой степи), а известия — посеять смятение и хаос в душе (ложный слух о том, что княгиню Трубецкую вернули с дороги); самодовольные прохвосты в погонах, верные «царю и отечеству», вызывают отчаяние, но простые люди всегда находят для нее в своем сердце доброе слово; «иркутское испытание», подобное тому, что произошло с Трубецкой, ей тоже пришлось выдержать, как и ужасный путь уже не на санях, а в трясковой телеге по заснеженному сибирскому бездорожью, и, наконец, финальный счастливый эпизод: неожиданная встреча с Екатериной Трубецкой! Более сильная духом Волконская поддерживает ее в минуту душевной усталости:

Что мы потеряли? подумай, сестра!
Игрушки тщеславья... Немного!
Теперь перед нами дорога добра,
Дорога избранных Богом!

Шестая заключительная глава — последний перегон, совершаемый ими вдвоем, до *Благодатского* рудника, где содержатся декабристы на каторжных работах.

Таким образом, две поэмы не просто тематически объединены («Русские женщины»), но и оказались сюжетно сведены Некрасовым в одно повествование, воспевающее подвиг женского самопожертвования. Последний эпизод, встреча с каторжанами-декабристами и с мужем в руднике — одна из потрясающих некрасовских картин человеческой скорби и радости.

Она включает в себя мысль, которая придает ей особенное значение и силу, — мысль о богатствах народной души, всегда, в любых об-

стоятельствах жизни дающей свой отзвук чужой боли и горю. Вот этот знаменитый фрагмент, включенный в строфу шестой главы:

... Хочу я сказать
Спасибо вам, русские люди!
В дороге, в изгнание, где я ни была,
Все трудное каторги время,
Народ! я бодрее с тобою несла
Мое непосильное бремя.
Пусть много скорбей тебе пало на часть,
Ты делишь чужие печали,
И где мои слезы готовы упасть,
Твои уж давно там упали! ..
Ты любишь несчастного, русский народ!
Страдания нас породнили...
«Вас в каторге самый закон не спасет!» —
На родине мне говорили;
Но добрых людей я встречала и там,
На крайней ступени паденья,
Умели по-своему выразить нам
Преступники дань уваженья;
Меня с перазлучною Катей моей
Довольной улыбкой встречали:
«Вы — ангелы наши!» За наших мужей
Уроки они исполняли.

.....
Примите мой низкий поклон, бедняки!
Спасибо вам всем посылаю!
Спасибо! ... Считали свой труд ни во что
Для нас эти люди простые,
Но горечи в чашу не подлил никто,
Никто — из народа, родные!

Некрасов впоследствии говорил, что поэма была встречена таким успехом, «какого не имело ни одно из прежних писаний». В значительной степени это было связано с поэтической формой, счастливо найденной им для лиро-эпического жанра. Если в его лирических стихах, как уже говорилось, чувствуется дыхание эпоса, то в эпических произведениях — сильнейшее воздействие лирической стихии и даже лирических структур. Тот же принцип фрагментарности стихотворных развернутых композиций, который так ярко дает себя знать в цикле «Русские женщины», определяет и поэмы «Саша», «Мороз, Красный

нос», «Коробейники», и в особенности его последнее гениальное со-
здание — поэму «Кому на Руси жить хорошо».

Это произведение так навсегда и останется загадкой, некой вели-
кой тайной. Он начал работать над поэмой уже в 60-х годах (в 1866 г.
был опубликован «Пролог»), но так и не завершил ее, труд был пре-
рван смертью. Но если в поэме нет полного осуществления замысла и
о нем можно только гадать, то каким-то чудом появился финал, где все
сюжетные и идейные линии оказались безупречно сведены воедино.

До сих пор остается невыясненной — и никогда не будет выяснена —
композиция всего произведения. Споры о последовательности частей
продолжаются до сих пор. Здесь в самом деле много странностей: в по-
эме два «Пролога» (в начале и в «Крестьянке»); запоздалое вступи-
ление, притом перед последней частью; одни главки имеют названия,
другие просто пронумерованы («Последыш»). Сейчас текст поэмы пе-
чатается так:

Пролог
Последыш
Крестьянка
Пир на весь мир

Но это не совсем точное отражение прижизненного издания. Ведь
и тогда Некрасов не скрывал, что у него речь идет именно о фрагмен-
тах незавершенного произведения. В последнем сборнике «Стихотво-
рений Н.А.Некрасова» (1873–1874) поэма публиковалась в такой
последовательности:

Пролог; часть первая (1865)
Последыш. (Из второй части «Кому на Руси жить хорошо»)
(1872)
Крестьянка. (Из третьей части «Кому на Руси жить хорошо»)
(1873)

Заключительной части, «Пира на весь мир», здесь еще не было: она
будет опубликована только в 1876 г. Но авторское примечание к ней в
момент ее появления было таково: «Настоящая глава следует за гла-
вой «Последыш». Однако «Пир на весь мир» должен завершать всю
поэму, в нем к тому же есть и *эпилог*, связанный с образом Гриши Доб-
росклонова.

Иными словами говоря, в современных изданиях допускается изме-
нение авторского текста или его компоновки на основе критического
прочтения всей поэмы. Такое в работе текстологов часто случается:

возможны или ошибки невнимательности, или спешки автора, или изменения самого замысла в процессе работы.

Однако текстология здесь ничем больше не может помочь. Разве только более отчетливыми комментариями, какие, к великому сожалению, чаще всего отсутствуют. Ответить же на капитальнейший вопрос о «последней воле» автора не представляется возможным по той простой причине, что ее нет.

Например, «Крестьянка» в одной из рукописей относилась ко второй части («Из второй части»), что не отвечает содержанию сюжетного движения в поэме:

Попа уж мы довели,
Довели помещика,
Да прямо и к тебе!

В то же время «Пир на весь мир» имел примечание: «Настоящая глава следует за «Последышем», т.е. возникает очевидная путаница в самих авторских предложениях (в прижизненном издании, напомним, за «Последышем» шла «Крестьянка»).

Как завершенное художественное целое поэма не существует, работа продолжалась, и чередование частей вполне могло измениться, как и сам текст. Ведь изменилась же, и существенным образом, последовательность «Повестей Белкина», когда Пушкин компоновал из них цикл; то же самое произошло и с «Героем нашего времени» Лермонтова, а позднее — и с «Записками охотника» Тургенева. Композиция поэмы «Кому на Руси жить хорошо» так и не была завершена до конца.

Принцип мозаичности, т.е. дискретности, замкнутости отдельных фрагментов текста, прослеживается и во всем построении поэмы (в ее делении на части), и в самих отдельных частях, распадающихся на главы:

Пролог

Гл. I. Поп; гл. II. Сельская ярмонка; гл. III. Пьяная ночь; гл. IV. Счастливые; гл. V. Помещик.

Последыш

(состоит из трех глав, но они не названы, а лишь пронумерованы)

Крестьянка

Пролог; гл. I. До замужества; гл. II. Песни; гл. III. Савелий, богатырь святорусский; гл. IV. Демушка; гл. V. Волчица; гл. VI. Трудный год; гл. VII. Губернаторша; гл. VIII. Баба притча.

Пир — на весь мир

Вступление; гл. I. Горькое время — горькие песни (подглавки: Веселая, Барщинная, Про холопа примерного — Якова верного); гл. II. Странники и богомольцы (концовка выделена в отдельный фрагмент: «О двух великих грешниках»); гл. III. И старое и новое (подглавки: Крестьянский грех, Голодная, Солдатская); гл. IV. Доброе время — добрые песни (подглавки: Соленая, Бурлак, Русь); гл. V не имеет заглавия, по своим композиционным функциям — это эпилог.

Сцены пира, как и сам пир, заканчиваются на рассвете. Финал звучит символически. Странники и богомольцы засыпают, засыпают и семеро правдонскателей. А в это самое время счастливый человек — Гриша Добросклонов (прообразом его для Некрасова был Н.А. Добролюбов) возвращается домой, распевая свою песню:

Доля народа,
Счастье его,
Свет и свобода
Прежде всего!

Поэт дважды повторит эту строфу: ею открывается и завершается «песенка» Гриши. Но это центральный мотив всего творчества Некрасова.

И заключается «Пир на весь мир» песней, символически названной «Русь». Начальная и завершающая ее строфы представляют собой кольцевое обрамление, состоящее из инвариантных (тождественных) и вариативных строк:

Ты и убогая,
Ты и обильная,
Ты и забитая,
Ты и всесильная
Матушка Русь!..

.....
Ты и убогая,
Ты и обильная,
Ты и могучая,
Ты и бессильная
Матушка Русь!..

Вновь перед нами появляется великий мастер стиха, оперирующий сложнейшими построениями, переводя возвышенную риторику, патетику в тончайшие ассоциативные связи, говорящие своим, образным,

поэтическим языком, который подвластен только стихотворным формам. Ведь в этой перекомпоновке прежней художественной мысли, в обратном потоке идей высказывается надежда, живущая в душе поэта, о будущей счастливой России, как ни тяжело ее настоящее!

Ты и могучая,
Ты и бессильная

.....
Ты и забитая,
Ты и всесильная

Завершает поэму никак не озаглавленный текст (отмеченный римской цифрой V) — самая краткая в последней части, да и во всей поэме, подглавка, представляющая собой сжатый *эпilog* произведения. Вновь перед читателями Гриша Добросклонов, даже в полусне мыслящий стихами, как истинный поэт. Последнее шестистишие — итоговая, обобщенно высказанная, центральная идея поэмы — и одновременно развязка сюжета, обращающая нас вспять, к «Прологу» с его мучительными вопросами:

Быть бы нашим странникам под родною
крышею.
Если б знать могли они, что творилось
с Гришею.
Слышал он в груди своей силы
необъятные,
Услаждали слух его звуки благодатные,
Звуки лучезарные гимна благородного —
Пел он воплощение счастья народного!..

Поразительный феномен гениальной поэмы Некрасова — ощущение завершенности, законченности произведения, не имевшего «последнего чекана», не получившего окончательной редакции умиравшего в этот момент автора, — заключается в том, что она оказалась пронизанной сквозными потоками идей, получающих органическое и интенсивное развитие, с тем чтобы в финале вернуться к своим истокам. Еще один пример поразительного чувства формы, живущего в сознании великого художника. Ведь повествовательные пространства поэмы очень велики, это самое развернутое из оставленных Некрасовым произведений.

Но это не просто итог поэмы, сам по себе замечательный своей внутренней цельностью, — это еще и итог всей творческой и жизненной судьбы поэта. С первых шагов своих он действительно знал «од-

ной лишь думы власть, одну, но пламенную страсть». Лучше всего и точнее всего она была высказана им самим и тоже на исходе пути, в предчувствии неотвратимо приближающейся гибели:

Я призван был воспеть твои страдания,
Терпеньем изумляющий народ!
И бросить хоть единый луч сознания
На путь, которым бог тебя ведет ...
(«Умру я скоро. Жалкое наследство...»)

АЛЕКСЕЙ КОНСТАНТИНОВИЧ ТОЛСТОЙ (1817–1875)

А.К. Толстой — писатель разностороннего дарования. Он тончайший лирик, острый сатирик, самобытный прозаик и драматург. Литературный дебют А.К. Толстого — повесть «Упырь», которая была опубликована в 1841 г. под псевдонимом «Краснорогский» и удостоилась доброжелательной оценки В.Г. Белинского. Однако затем А.К. Толстой долго не печатал своих произведений, а среди них такие шедевры его лирики, как «Колокольчики мои...», «Василий Шибанов», «Курган»: в 1840-е годы он начал работать над романом «Князь Серебряный». Долгое молчание, вероятно, было обусловлено требовательностью, которую воспитал в нем дядя Алексей Перовский, больше известный нам как писатель Антоний Погорельский. А.К. Толстой вновь выступил в печати лишь в 1854 г.: в «Современнике», издаваемом Н.А. Некрасовым, с которым незадолго до этого он познакомился, появилось несколько стихотворений поэта, а также серия вещей Козьмы Пруткова. Позже Толстой разорвал отношения с журналом и печатался в «Русском вестнике» М.Н. Каткова, а в конце 1860-х годов начал сотрудничать с «Вестником Европы» М.М. Стасюлевича.

Лирика

А.К. Толстого называют сторонником теории «чистого искусства». Однако лирика А.К. Толстого не укладывается в прокрустово ложе этого литературного течения, так как она многопланова и не замыкается на тех темах, к которым традиционно обращались поэты, исповедующие художественные принципы эстетического направления в литературе.

А.К. Толстой живо откликался на злободневные события своей эпохи, в его лирике ярко представлена гражданская тематика. Свою позицию в литературной и политической полемике той поры Толстой выразил в стихотворении **«Двух станом не боец, но только гость случайный...»** (1858). В нем речь идет о споре между «западниками» и «славянофилами» (изначально оно было адресовано И.С. Аксакову). Но смысл стихотворения шире: А.К. Толстой выражает свою главную этическую установку — он там, где истина, правда, для него непримлемо следование какой-либо идее только потому, что она исповедуется кругом друзей. По сути, позиция А.К. Толстого в тех спорах, которыми была ознаменована эпоха 1850—1860-х годов, как раз и состоит в отстаивании идеалов добра, веры, любви, в утверждении высоких духовных начал, которые вдруг утратили свою очевидность, стали восприниматься как обветшалые и устаревшие. Он не отказывается от своих убеждений под натиском новых теорий, не уходит от споров, не замыкается в себе (что характерно для представителей «чистого искусства») — он боец, в этом его высшее предназначение, не случайно одно из стихотворений так и начинается: «Господь, меня готовя к бою...».

Программным в этом отношении стало позднее стихотворение **«Против течения»** (1867). Оно диалогично и обращено к тем, кто, как и сам А.К. Толстой, привержен вечным ценностям, для кого значимы мечта, вымысел, вдохновение, кто способен воспринять божественную красоту мира. Настоящее для него мрачно и агрессивно — поэт почти физически ощущает «натиск нового времени». Но Толстой говорит о недолговечности новейших убеждений, ведь сущность человека остается прежней: он так же верит в добро, красоту (во все то, что неспровергают представители «века положительного»), ему так же открыто живое движение природы. Духовные основы остаются прежними. Мужество тех немногих, кто верен им («други» — так обращается к единомышленникам поэт), уподоблено подвигу ранних христиан. Историческая аналогия показывает, что правда не за большинством, а за той немногочисленной группой, которая идет «против течения».

О верности своим убеждениям, об обреченности на внутреннее одиночество мыслящего человека идет речь в послании **«И.А. Гончарову»** (1870). «Для своей живи лишь мысли», — призывает он художника.

Для этого пласта лирики А.К. Толстого характерна острая публицистичность, однозначность оценки современной действительности, этим обусловлена лексика, создающая ощущение мрака, темноты, давления, когда речь идет о современной эпохе (так, например, возникает образ «черных туч», выражение «натиск нового времени»). Но эту же самую мысль А.К. Толстой облекает и в аллегорическую форму. В сти-

хотворении **«Темнота и туман застилают мне путь...»** (1870) возникает образ царь-девицы. Для него она воплощение гармонии, красоты, тайны; идеал, поиск которого — и есть жизнь. А.К. Толстой использует образ дороги, за которым в русской литературной традиции прочно закрепилась семантика жизненного пути, обретения собственной духовной стези, поиска смысла жизни. Лирический герой, не страшась, идет в темноту и мрак, так как только внутреннее противостояние тьме и рождает надежду на встречу с таинственной царь-девицей. Образный строй этого стихотворения, его стилистика предвосхищают лирику символистов.

А.К. Толстой воспринимает современность не только как «шум толков, сплетен и хлопот», но и как смену эпох, закат старой дворянской культуры. В таких стихотворениях, как **«Ты помнишь ли, Мария...»**, **«Шумит на дворе непогода...»**, **«Пустой дом»**, возникает образ опустевшего, брошенного дома, который стал символом оскудения рода, распада связи времен, забвения семейных преданий. Так в лирике Толстого предмет начинает обрести символическим значением, а пространственный образ позволяет передать движение времени. По сути, это пушкинский принцип развития лирического сюжета. Однако в стихотворении **«По гребле неровной и тряской...»** (1840) образ времени получает неожиданный лермонтовский разворот. В сознании лирического героя одномоментны два восприятия времени: с одной стороны, он существует в реальном временном потоке, но при этом утрачивает чувство настоящего, единичности переживаемой ситуации.

Предметный план стихотворения предельно прост — это ряд бытовых и пейзажных картин, по которым скользит взгляд героя во время движения. Все, что он видит, типично и заурядно. Это та реальность, созерцание которой, как правило, не рождает никаких эмоций или размышлений. Но у лирического героя вдруг возникает ощущение уже однажды испытанного, пережитого: *«Все это когда-то уж было, // Но мною забыто давно»*. Откуда это чувство? Это — культурная память. Она в самом существе человека, а проявляется на подсознательном (как бы сказали сейчас — генетическом) уровне. Через подобное «узнавание» как раз и осознается кровная связь с родной землей.

Чувство родины в лирике Толстого дает о себе знать в разных формах: и в особом интересе к исторической теме, и в использовании народно-поэтических ритмов.

Историческая тема для Толстого, без преувеличения, любимая и разрабатывается она всемерно, в разных жанрах: он создает баллады, былины, сатирические стихотворения, элегии, роман, трагедии... Особо писателя привлекала эпоха Ивана Грозного: рубеж XVI–XVII вв.

он воспринимал как переломный момент русской истории. Именно в это время, по мнению Толстого, происходит уничтожение исконного русского характера, искоренение правдолюбия, духа свободы.

Толстой выделял в русской истории два периода: он говорил о Руси Киевской, «русской» (до монгольского нашествия), и «Руси татарской». Киевская Русь — это то историческое прошлое, в котором Толстой находил общественный идеал. Страна была открыта для внешнего мира, активно поддерживала отношения с другими государствами. Это была эпоха богатырей духа. В балладах «Песня о Гаральде и Ярославне», «Три побоища», «Песня о походе Владимира на Корсунь», «Боривой», «Роман Галицкий» Толстой как раз создает цельный характер героя-воина, показывает прямоту и благородство отношений. Совершенно иной предстает в его изображении Русь времен Ивана Грозного. Объединение вокруг единого центра Толстой воспринимал как причину упадка русской духовности. В связи с этим интересны его размышления по поводу современного европейского мира (а Толстой знал его очень хорошо). Поэт видел, что в нем утверждается «господство посредственности» (об этом — один из споров Толстого с Тургеневым, который приветствовал демократические преобразования во Франции). Толстой предвидел распространение этих процессов и в других странах (Италии, например). Однако любая централизация, по его мнению, ведет к утрате исконных черт, самобытности. Свободное, по-настоящему культурное общество может существовать только в маленьких государствах. Образцами таковых для Толстого как раз и являлись Киевская Русь и Новгород. По этой причине Толстой и не считал, что сосредоточение русских земель вокруг Москвы было благом для русской истории (что явствует, например, из «Истории государства Российского» Карамзина). Московский период, по его глубокому убеждению, и есть утверждение «татарщины» в русском сознании. А это — раздоры, бесправие, насилие, неверие, животное, непросвещенное сознание. Толстой писал: «Скандинавы не установили, а нашли вече уже совсем *установленным*. Их заслуга в том, что они его подтвердили, тогда как отвратительная Москва уничтожила его... Не было надобности уничтожать свободу, чтобы покорить татар. Не стоило уничтожать менее сильный деспотизм, чтобы заместить его более сильным»; «Моя ненависть к московскому периоду... это не тенденция — это я сам. Откуда взяли, что мы антиподы Европы?»

В балладе «Поток-богатырь» созданная Толстым историческая панорама позволяет показать суть произошедших перемен. Богатырь погружается в сон во времена Владимира, а просыпается во времена Грозного и современную Толстому эпоху. Прием остранения позволяет

поэту оценить тысячелетнюю русскую историю глазами не потомков, а предков. Прежде всего, уходит единение, справедливость и правдолюбие. Нормой становится рабство перед чином. В современной эпохе Толстой делает акцент на разрушении традиционной морали, экспансии материалистических идей, на ложности слова — иными словами, он не принимает ничего из того, что обозначалось словом «прогресс».

Историческая тема появляется уже в ранней лирике А.К. Толстого. Традиции исторической элегии продолжают в стихотворении **«Колокольчики мои...»** (1840), однако поэт видоизменяет жанр. Как правило, в исторической элегии герой из настоящего обращал свой взор в прошлое, тем самым соотносил что было и что стало. Ушедшие эпохи позволяли осознать настоящее и выявить общие закономерности движения времени. Так, например, обстояло дело в исторических элегиях Батюшкова (который стоял у истоков жанра) и Пушкина. В элегии А.К. Толстого носитель речи — не герой-современник, а древнерусский воин, скачущий по степи. Но это не только стихийное движение в беспредельном пространстве, это путь *«к цели неизвестной»*, путь, который *«знать не может человек — // Знает Бог единый»*. Человек оказывается один на один со степью — так в стихотворение входит мотив судьбы, которая понимается и как личная судьба, и как судьба страны. И если собственная доля героя неизвестна (*«Упаду ль на солончак // Умирать от зною? // Или злой киргиз-кайсак, // Сбитой головою, // Молча свой натянет лук, // Лежа под травой // И меня догонит вдруг // Медною стрелою?»*), то будущее родной земли видится в единении славянских народов.

Лирический монолог строится как обращение к «колокольчикам», «цветикам степным». И в данном случае прием апострофы не просто типичная для толстовской эпохи риторическая фигура. Он позволяет воплотить сущностную особенность сознания древнерусского человека, еще не утратившего языческих представлений, живущего в единстве с природой, не противопоставившего себя ей. Подобное мировосприятие отражено в известном памятнике древнерусской письменности *«Слове о полку Игореве»*.

Ближе к традиционной исторической элегии стихотворение **«Ты знаешь край, где все обильем дышит...»**. Лирическая медитация строится как воспоминание об идеальном мире, а структура элегии (вопросная форма, наличие адресата) создает особую атмосферу интимности. Однако в стихотворении отчетливо выражено стремление преодолеть личностность, вовлечь в круг переживания чужое сознание.

Сначала в воображении поэта возникает ряд пейзажных картин, наполненных покоем и тишиной. Это гармоничный, идиллический мир,

в который человек вписан как неотъемлемая часть. Здесь жизненная полнота, здесь еще не умерла память о героическом прошлом. Оно живет в предании, песне («О старине поет слепой Грицко»), о славных временах напоминает и внешний облик человека («чубы — остатки славной Сечи»). Природа также хранит памятные вехи прошлого («курган времен Батыя»). Упоминаемые имена исторических деятелей и события воскрешают суровое, сложное, но яркое прошлое. Так постепенно в стихотворение входит история, и оно начинает звучать как эпическое сказание. В результате разрушается первоначальное представление об идеальном мире: это уже не далекая, с точки зрения пространства, но конкретная Украина, а историческое прошлое этой страны. В результате пространственный ракурс замещается временным, а лирический герой обретает свой идеал лишь в мечте о героических ушедших эпохах.

Историческая тема разрабатывается также в жанрах баллады и былины. Баллады обращены к домонгольскому периоду русской истории. Исследователи, как правило, вычлениют два цикла баллад: русский и иностранный. Обращаясь к прошлому, Толстой не стремится к исторической достоверности. Его часто упрекают в том, что слова и вещи в его балладах несут чисто декоративную функцию, а не отражают дух и конфликты эпохи. Толстого интересует не столько событие, сколько личность в момент какого-либо деяния. Поэтому баллады — это своего рода психологический портрет. В ранних балладах («Василий Шибанов», «Князь Михайло Репнин», «Старицкий воевода») Толстой обращается к трагическим моментам русской истории (прежде всего к эпохе Ивана Грозного). Поздние баллады («Боривой», «Змей Тугарин», «Гапон Слепой», «Три побоища», «Канут», «Роман Галицкий», «Песня о походе Владимира на Корсунь» и др.) более разнообразны и с точки зрения темы, и с точки зрения формы. В них звучат разные интонации: патетические, торжественные — и иронические, юмористические. Один из центральных конфликтов в них — противостояние двух ветвей христианства. Нравственная сила героев заключена в верности православию.

В былинах Толстой не копировал фольклорные образцы, он даже не пытался имитировать былинный стих: они написаны двухсложными или трехсложными размерами. Поэт отказался и от простого переложения известных сказаний об Илье Муромце, Алеше Поповиче, Садко. В былинах отсутствует развитое действие, как говорил сам Толстой о былинне «Садко», в ней «есть только картинка, так сказать, несколько аккордов... нет рассказа», эти же слова можно отнести и к самой известной былинне «Илья Муромец». Но поэт и не пытается «соревно-

ваться» с фольклорными источниками, так как они «всегда выше перелетки».

Однако, обращаясь к жанру народной песни, Толстой демонстрирует незаурядное мастерство владения ее техникой, использует те художественные конструкции, которые типичны для фольклора: вопросно-ответную форму, параллелизм, систему повторов, инверсии, тавтологические сочетания, обилие ласкательных форм, постоянные эпитеты и др. Толстой, следуя за фольклорной традицией, часто отказывается от рифмы, в результате возникает впечатление произвольности текста, естественности словесного потока. Он опирается и на характерную для народной песни образность: так в стихотворениях появляется «сыра земля», «грусть-тоска», кручина, «горе горячее», «путь-дороженька», поле и др. Толстой использует также типичные зачины и обращенность, в роли «собеседника» может выступать природная реалья («Уж ты нива моя, нивушка...»), душевное состояние («Уж ты, мать-тоска, горе-гореваньице!», «Ты почто, злая кручинушка...»). Мир природы в песнях не самодостаточен, он позволяет повествовать герою о своем душевном переживании («Вырастает дума, словно деревце...»). Разнообразна тематика песен: это и история, и любовь, и поиски правды, и раздумья о судьбе, о тяжелой доле.

Герой фольклорной песни часто вполне конкретен: это разбойник, ямщик, добрый молодец и т.д. Однако Толстой использует форму народной песни для того, чтобы выразить свое, глубоко личное переживание, так в них возникает явный автобиографический контекст. Например, в песне **«Ты не спрашивай, не распытай...»** поэт говорит о своем чувстве к С.А. Миллер. Написанное 30 октября 1851 г., оно вместе с такими стихотворениями, как **«Средь шумного бала, случайно...»**, **«Слушая повесть твою, полюбил я тебя, моя радость!»**, **«Мне в душу, полную ничтожной суеты...»**, **«Не ветер, вея с высоты...»**, появившимися в это же время, составляет своеобразный цикл. В любовной лирике Толстого взаимодействуют два сознания (он и она) и доминирует настроение грусти. Чувство, испытываемое героями, взаимно, но одновременно и трагично. Ее жизнь полна внутренних страданий, которые и рождают ответное чувство героя:

Ты прислонися ко мне, деревцо, к зеленому вязу:

Ты прислонися ко мне, я стою надежно и прочно!

Устойчивой антитезой в любовной лирике Толстого является противопоставление хаоса и гармонии, хаос преодолит именно потому, что в мир приходит великое гармонизирующее и создающее чувство любви. В элегии **«Средь шумного бала»** вроде бы конкретная, вырастаю-

щая из реальной биографии ситуация перерастает в символическую картину. Во многом этому способствует образ бала, а также акцент на указанной антитезе. По сути, в стихотворении зафиксирован момент рождения чувства, которое преобразует мир. Изначально герой воспринимает внешнее бытие как шум, «мирскую суету», в которой отсутствует какая-либо доминанта, организующая его. Явление героини (в сильную смысловую позицию Толстой ставит слово «случайно») меняет мир, она становится центром, вытесняет все прочие впечатления. При этом само внешнее бытие остается прежним, но меняется внутреннее состояние героя. И прежде всего это отражается в изменении звуковой картины: шум бала (а это наложение музыки, людских разговоров, топота танцующих) вытесняется звуками, связанными с идиллическим хронотопом: пение «отдаленной свирели», «моря играющий вал» и женский голос («смех твой, и грустный и звонкий»).

Лирический сюжет развивается как воспоминание о встрече. В сознании героя возникают отдельные черты облика героини. Перед нами нет целостного портрета, лишь отдельные мазки: тонкий стан, «задумчивый вид», звук голоса, речь. Внутренняя доминанта образа женщины — диссонанс веселья и грусти, рождающий ощущение тайны.

В стихотворении **«Мне в душу, полную ничтожной суеты...»** воспроизведена та же внутренняя ситуация: любовь как внезапный порыв, как страсть, преобразующая мир, воскрешающая душу героя, одновременно разрушающая мелочное, суетное.

Любовь для Толстого — божественный дар, высшее гармонизирующее начало. В стихотворении **«Меня, во мраке и в пыли...»** (1851 или 1852) есть строки: *«И всюду звук, и всюду свет, // И всем мирам одно начало, // И ничего в природе нет, // Что бы любовью не дышало»*. В нем отчетливо слышна связь с «Пророком» Пушкина. В стихотворении Толстого воссоздана та же ситуация внутреннего преобразования, обретения дара «пламени и слова», однако если преобразование пушкинского пророка совершается под влиянием высших сил, то у Толстого преобразование происходит из-за обретенного дара любви. Тайная, скрытая сущность мира обнаруживает свое присутствие внезапно; в момент обретения высокого чувства человеку открывается новое видение:

И просветлел мой темный взор,
И стал мне виден мир незримый,
И слышит ухо с этих пор,
Что для него неуловимо.
И с горней выси я сошел,

Проникнут весь ее лучами,
И на волнующийся дол
Взираю новыми очами.

Любовь делает понятным человеку язык («немолчный разговор») мира. Задача поэта как раз и состоит в том, чтобы передать одухотворенность бытия. Толстой говорит о творящей силе слова, он декларирует: «...все рожденное от Слова». За этими строками прочитывается текст Вечной книги. Как замечает И. Сан-Францисский, «тайнознание, тайнослышание, передача глубинного смысла жизни тем, кто его не видит, — вот «практика» и предназначение искусства», «Пушкин написал о Пророке, глагол которого остался неизвестен... А. Толстой явил этого Пророка в его глаголе. Явил то, что пророк этот призван был сказать русскому народу».

Сатирические произведения

Сатирические стихотворения — важный пласт творчества А.К. Толстого. Среди самых известных сатирических произведений поэта — **«История государства Российского от Гостомысла до Тимашева»** (1868), **«Сон Попова»** (1873), **«Бунт в Ватикане»** (1864), **«Медицинские стихотворения»** (1868), **«Послание к М.Н. Логинову о дарвинизме»** (1872) и др.

Объектом сатиры становятся новые идеи, проводимые в мир демократическим лагерем, политика официальных правительственных кругов, устаревшие традиции различных национальных культур, научные теории, цензура, все формы интеллектуального мракобесия и т.д. Иными словами, Толстой высмеивает все то, что нарушает свободу личности, законы естественного развития общества.

Сатира Толстого направлена не против конкретной личности, а против порока как такового, выявляет саму суть явления. Так, например, в сатирических стихотворениях Толстой далек от идеализации и древнерусской старины. В «Истории государства Российского от Гостомысла до Тимашева» он обнаруживает константное свойство национального характера, обусловившее и весь исторический путь страны. На него указывает эпитафия: «Вся земля наша велика и обильна, а наряда в ней нет», трансформировавшийся в рефрен «Земля у нас богата, // Порядка только нет».

Поэт использует разные жанровые формы: балладу, сатиру, послание, пародию, надписи, притчи и др.

Ярким художественным явлением стало создание Козьмы Прутков. Эта литературная мистификация была осуществлена А.К. Толстым совместно с братьями Жемчужниковыми. Герой был наделен биографией, его взгляд на мир отличался определенностью и однозначностью. Ирония возникала вследствие того, что Прутков не осознает собственной ограниченности, стремится передать свою жизненную «мудрость», а потому охотно дает советы. Не имея таланта, он пишет стихи, создает «прожекты». Прутков воплощает собой воинственную ограниченность — то есть такой тип личности, который и формировался в николаевскую эпоху.

Драматическая трилогия

В драматической трилогии [«Смерть Иоанна Грозного» (1866), «Царь Федор Иоаннович» (1868), «Царь Борис» (1870)] А.К. Толстой размышляет о сущности власти, о том, как соотносятся нравственность и политика. Анализ этих проблем позволяет ему понять причины трагизма русской истории.

Писатель обращается к русской действительности рубежа XVI—XVII вв. и создает своего рода историческую панораму, так как воспроизводит цепь последовательных исторических событий. При этом каждое событие самодостаточно, сохраняет самостоятельное значение, но вместе с тем оно обуславливает последующий ход истории.

Единство темы, философской и этической проблематики, наличие сквозного героя позволяют рассматривать трагедии как художественное единство.

В центре каждого произведения — судьба властителя, итоги его царствования. В первой трагедии речь идет о правлении Ивана Грозного — деспота на троне. Во второй — о правлении милосердного и кроткого Федора Иоанновича. В третьей — о Борисе Годунове, умном, тонком, мудром государственном политике. Однако Толстой выявляет трагическую закономерность: каким бы ни был властитель, итогом его правления становится исторический тупик, страну сотрясают раздоры, внутренняя смута осложняется внешней угрозой. Писатель считает, что причины этого коренятся в самовластье, так как ничем не ограниченная власть одного и благо для всех, по его мнению, принципиально несовместимы. Едиличная власть неизбежно порождает новый исторический конфликт, неразрешимое противоречие. В результате правитель оказывается зависимым от обстоятельств, ведь даже милосердный царь под давлением складывающихся условий не может противиться решению, противоречащему его убеждениям, нравственным ценностям.

Толстой последовательно показывает судьбы трех правителей. Открывается цикл трагедией **«Смерть Иоанна Грозного»**. В ней изображены последние дни Грозного. Толстой, опираясь на «Историю государства Российского» Карамзина, «Сказания князя Курбского», показывает, как разрушается то, что создавал царь на протяжении всей своей жизни. В сцене со схимником подводятся нравственные итоги его правления. Тридцать лет схимник живет вне мира, и эти тридцать лет — время казней, расправ над верными, преданными сподвижниками, единомышленниками царя. Иоанн осознает свое абсолютное одиночество и крах выпестованной им идеи власти. Вокруг него безлюдное пространство (нет ни надежного друга, ни достойного наследника) прежде всего из-за его подозрительности, страха потерять власть. Схимник помнит Ивана в момент его триумфа (покорение Казани). Теперь же перед ним царь, который не знает, как поступить, на кого опереться. Что тому причиной? Обстоятельства или сам Иоанн? Толстой объясняет деспотизм Ивана целым комплексом причин: природной гордыней, влиянием окружения, но в первую очередь неограниченной властью, сосредоточенной в его руках. Само положение освобождает царя от нравственной ответственности, делает его неподсудным. Однако Толстой говорит о неизбежности возмездия за совершенные деяния.

Единовластие обрекает и доброго, милосердного царя на принятие решения о казни — т.е. на кровь и насилие. Федор Иоаннович — схимник на троне, воплощенная доброта и сострадание, человек, который предпочел бы носить монашеский клобук, а не шапку Мономаха. В своей жизни Федор руководствуется системой религиозно-нравственных заповедей, он наделен абсолютным нравственным чувством («Когда меж тем, что бело иль что черно, // Избрать я должен — я не обманусь,» — говорит он), но у него нет ни малейших способностей к государственной деятельности. Именно поэтому он полностью доверил свою власть Борису Годунову. Но, доверив, царь Федор оказался вовлеченным в политическую интригу. Борису нужна единоличная власть, его не устраивает положение, когда принятие решения зависит от группы лиц, потому он разными путями избавляется от тех, кто, наравне с ним, является советником царя. Толстой ставит вопрос о средствах во имя достижения справедливости. В ситуации выбора оказывается Шуйский, попытка действовать вопреки своим внутренним убеждениям, используя средства Годунова, приводит его к краху, в результате достойный герой оказывается обреченным на смерть.

Трагедия **«Царь Борис»** начинается сценой, в которой явлены величие и мощь нового монарха. Европейские и азиатские послы, папский нунций, близкие и дальние соседи прибыли, чтобы отдать дань

уважения могучей державе и ее правителю. Годунов мудр и дальновиден, он печется о благе Руси, его мнение высоко ценится, он имеет представления о том, какой должна быть страна, как нужно отстаивать ее внешнеполитические интересы. И собственный народ поддерживает его на этом этапе правления. Но вслед за этим Толстой переносит действие в монашескую келью, здесь-то и обозначается внутренний конфликт: Годунов говорит с бывшей царицей Ириной, а ныне инокиней Александрой, о грехе, оправдания которому ищет в своих государственных успехах. Высшая цель, как ему кажется, оправдывает совершенное злодеяние. Но Ирина говорит Борису:

Будь праведен в неправости своей —
Но не моги простить себе! Не лги
Перед собой! Пусть будет только жизнь
Запятнана твоя — но дух бессмертный
Пусть будет чист — не провинись пред ним!
Не захоти от мысли отдохнуть,
Что искупать своим ты каждым мигом,
Дыханьем каждым, бьеньем каждым сердца.
Свой должен грех!..

Величие и мощь Годунова начинают разрушаться: жена способствует смерти жениха дочери — принца Христиана, появляются слухи о том, что царевич Димитрий жив. И вот уже Борис вынужден констатировать: *«Не благостью, но страхом уже начал // Я царствовать»*; *«Вступить на путь кровавый // Я должен был или признать, что даром // Прошедшее свершилось»*. Таким образом, и Годунов приходит к насилию, которое отвергал в правлении Грозного. Как показывает Толстой, результат этот неизбежен, ведь единодержавие и нравственность несовместимы, монархическое правление ведет к тирании, а пропасть между царем и народом рано или поздно обязательно обозначится. Тираническая власть никогда не будет поддержана массами, власть сама провоцирует бунт. А бунт, по Толстому, — это распад государства, утверждение анархии.

Сценическая судьба драматической трилогии А.К. Толстого была непростой. Цензура запретила постановку «Смерти Иоанна Грозного» в провинции, почти тридцать лет трагедия «Царь Федор Иоаннович» была недоступна для зрителя. В настоящее время во многих отечественных театрах эти пьесы получили яркое сценическое воплощение.

ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ ГОНЧАРОВ
(1812–1891)

И.А. Гончаров происходил из старинного дворянского рода. Родился он в городе Симбирске, детство писателя прошло в богатой помещичьей усадьбе. С 1822 по 1830 г. Гончаров учится в Московском коммерческом училище, а в 1831 г. держит экзамен в Московский университет на филологический или, как тогда он назывался, словесный факультет. Университет оставил о себе память как о лучшей поре в жизни писателя: здесь он познал замечательный дух свободы Московского университета, храма науки, воспитавшего «не только ум, но всю молодую душу». В воспоминаниях об университете (они имеют подзаголовок «Как нас учили 50 лет назад») встречаются имена Лермонтова и Герцена, Белинского и К. Аксакова, историка М. Каченовского и профессора теории изящных искусств и археологии Н. Надеждина.

Одним из ярких впечатлений тех лет было посещение университета А. Пушкиным в сентябре 1832 г. Гончаров вспоминает атмосферу спора, возникшего после лекции между Пушкиным и Каченовским о подлинности «Слова о полку Игореве». Гончаров создает образ «литературного антагонизма», который возник между участниками спора еще в 1818 году, когда Пушкиным была написана первая, но далеко не последняя эпиграмма на Каченовского. В студенческие годы проявляется интерес к профессиональным литературным занятиям: в журнале «Телескоп» в 1832 г. печатается переведенный Гончаровым отрывок из романа Э. Сю «Атар-Гюль».

Закончив в 1834 г. университет, Гончаров отправляется домой, где его «обдало той же «обломовщиной», какую он наблюдал в детстве». Чтобы «не заснуть самому, глядя на это затишье», осенью Гончаров переезжает в Петербург и начинает службу в министерстве финансов. Значительна в становлении литературного таланта Гончарова была и роль литературно-художественного кружка академика живописи П. Майкова, сыновьям которого, Валериану и Аполлону, будущий писатель преподавал литературу. Появление в печати романа «Обыкновенная история» (1846) означало признание литературного таланта Гончарова.

В 1853 г. Гончаров отправляется в кругосветное плавание на военном фрегате «Паллада», продолжавшееся два года. Итогом путешествия стали очерки «Фрегат «Паллада» — уникальное явление русской литературы середины XIX в.

В 1859 г. Гончаров публикует роман «Обломов», а через десять лет — «Обрыв» (1869). В последние годы жизни Гончаров выступает

как блестящий публицист в «Заметках о личности Белинского», литературный критик — в этюде «Милльон терзаний», мемуарист («Слуги старого века»), историк искусства, собравший большой материал для статей о творчестве А.Н. Островского. Особое место в публицистике Гончарова принадлежит статьям «Лучше поздно, чем никогда», «Намерения, задачи и идеи романа «Обрыв», в которых писатель дает обоснование принципов реализма.

Художественный метод

В 1879 г. в журнале «Русская речь» появилась статья И.А. Гончарова «Лучше поздно, чем никогда». Через 33 года после публикации своего первого романа «Обыкновенная история» Гончаров держал ответ перед читателями, пытаясь в статье «раз и навсегда объяснить свой собственный взгляд на авторские задачи». Этот критический анализ собственного творчества явился переработкой предисловия к отдельному изданию «Обрыва» в 1870 г., которое так и не было опубликовано. Гончаров вернулся к нему в 1875, но только теперь, говорит Гончаров, этот материал может служить предисловием к собранию всех его сочинений.

Статья Гончарова имеет принципиальное значение для характеристики своеобразия творческого метода писателя. Формулировку собственных эстетических принципов Гончаров начинает с определения существа художественного творчества, которое есть «мышление в образах». По мнению Гончарова, существует два типа творчества — «бессознательный» и «сознательный». «Бессознательный» художник творит, подчиняясь требованию обрисовать впечатление, дать простор работе сердца, потоку фантазии. У таких художников умение передать силу впечатления преобладает над анализом жизни. У других писателей, считает Гончаров, «ум тонок, наблюдателен и преодолевает фантазию, сердце», и тогда идея высказывается помимо образа и нередко заслоняет его, являя тенденцию. Гончаров определяет свой тип творчества как «бессознательный».

Одним из первых на эту особенность творчества Гончарова обратил внимание Белинский, определив ее как великолепную «способность рисовать». В основе его художественных образов всегда лежало впечатление от лица, события, явления, и он торопился запомнить его, нанося на клочки бумаги словесное изображение: «...иду вперед, как будто ощупью, пишу сначала вяло, неловко, скучно (как начало в Обломове и Райском), и мне самому бывает скучно писать, пока вдруг не хлынет свет и не осветит дороги, куда мне идти...У меня всегда есть один глав-

ный образ и вместе главный мотив: он-то и ведет меня вперед — и по дороге я нечаянно захватываю, что попадется под руку, то есть что близко относится к нему...» Из эпизода, откуда впоследствии складывалась общая картина. Так произошло со «Сном Обломова», который, будучи опубликован в 1849 г. как отдельное произведение, послужил наброском к эпическому полотну «Обломова».

Объясняя читателю, как работает «механизм» бессознательного в художнике, Гончаров прибегает к метафорическому образу «зеркала», сравнивая их способность отражать жизнь. «Рисовать с жизни трудно, — пишет Гончаров, — и по-моему, просто нельзя еще не сложившиеся типы, где формы ее не устоялись, лица не наслоились в типы». Зеркало творческого сознания может повторять сколько угодно изображений, но оно не может передать то, что еще не имеет определенной формы, особенно если речь идет о законах общественного развития.

Процесс создания своего художественного образа Гончаров называет типизацией, которую понимает как «зеркальное» отражение быта, среды, эпохи в интересующем его явлении: «Все это, помимо моего сознания, само собой силою рефлексии отразилось у меня в воображении, как отражается в зеркале пейзаж из окна, как отражается иногда в небольшом пруде громадная обстановка: и опрокинутое над прудом небо, с узором облаков, и деревья, и гора с какими-нибудь зданиями, и люди, и животные, и суета, и неподвижность — все в миниатюрных подобиях. Так и надо мною и моими романами совершается этот простой физический закон — почти незаметным для меня самого путем».

Гончаров — автор трех больших эпических произведений. Временной промежуток между появлением каждого из них в печати — около десяти лет: «Обыкновенная история» вышла в свет в 1846-м, «Обломов» — в 1857-м г. окончен, а в 1859-м опубликован, «Обрыв» датируется 1869 г. В этом временном пространстве осуществления замыслов — важная черта творческого метода Гончарова. Ему требовалось время, чтобы переработать впечатления бытия, уложить их в художественную систему одного, как на этом настаивал сам Гончаров, а не трех романов: читатель должен был «уловить одну общую нить, одну последовательную идею — перехода от одной эпохи русской жизни к другой». Таким образом, по замыслу Гончарова, каждая часть этого романного цикла являлась художественной картиной определенной эпохи русской действительности, а вместе они представляли собой ее биографию, рассказанную умным, вдумчивым и не скорым на поспешные выводы писателем. Эти отмеченные Гончаровым принципы реализовались в художественной структуре романов, в их сюжетной организации, композиционной схеме, системе образов-персонажей.

«Обыкновенная история»

Появлению в печати первого романа Гончарова предшествовало несколько небольших опытов в стихах и прозе. На страницах рукописного альманаха «Лунные ночи», издававшегося кружком Майковых, публикуются 4 его стихотворения (впоследствии это стихи Сашеньки Адуева из «Обыкновенной истории»), повести «**Лихая болезнь**» (1838) и «**Счастливая ошибка**» (1839). В этих ранних произведениях чувствуется влияние прозы Пушкина. Так, в «Счастливой ошибке», напоминающей по жанру светскую повесть, пылкие страсти романтических персонажей уже имеют психологическую мотивировку. Очерк «**Иван Саввич Поджабрин**» — единственное раннее произведение молодого писателя, опубликованное при жизни Гончарова в «Современнике» в 1848 г. Это типичный физиологический очерк, исследующий нравы, в котором заметны черты гоголевского стиля: повествование в нем ориентировано на сказовую манеру, достаточно большое место занимают лирические отступления, а Иван Саввич и его слуга Авдей созданы, несомненно, под влиянием «Ревизора».

Уже к началу 40-х годов определяются творческие позиции Гончарова: его безусловный интерес к русской действительности: к тому, что «отстоялось», но не ушло в прошлое, и к тому новому, что пробивало себе дорогу в жизнь.

Роман «Обыкновенная история» был первым русским произведением, в котором исследовались формы общественного прогресса в России. Новаторство Гончарова заключалось в том, что в судьбе отдельного человека он попытался увидеть проявление общественных закономерностей. В романе перед нами обыкновенная история превращения юного романтика Александра Адуева в представителя новой буржуазной формации. Уже в первом опыте романа происходит выработка определенных сюжетно-композиционных принципов строения конфликта, которые впоследствии будут использованы Гончаровым и в других его произведениях.

Внешне сюжет «Обыкновенной истории» имеет ярко выраженный хронологический характер. Гончаров обстоятельно и неторопливо ведет рассказ о жизни Адуевых в Грачах, создавая в воображении читателя образ милой сердцу автора дворянской провинции. В начале романа Сашенька Адуев увлечен Пушкиным, сам пишет стихи, прислушиваясь к тому, что происходит в его сердце и душе. Он экзальтирован, умен, уверен, что он — существо исключительное, которому должно принадлежать не последнее место в жизни. Всем ходом романа Гончаров развенчивает романтические идеалы Адуева. Что касается социальных

разоблачений романтизма, то они нигде в романе не декларируются прямо. К убеждению в том, что историческое время романтизма прошло, Гончаров приводит читателя всем ходом романских событий.

Повествование в романе начинается с изложения истории Евсея и Аграфены — крепостных Адуевых, обыкновенной истории помещичьего произвола, рассказанной буднично-спокойным тоном. Отправляя сына в Петербург, Анна Павловна сосредоточена только на своих переживаниях, и ей дела нет до чувств Евсея и Аграфены, которых она разлучает надолго. Впрочем, говорит автор, обращаясь к читателю, она и сына своего «не приготовила на борьбу с тем, что ожидало его и ожидает всякого впереди». Гончаров раскрывает мир провинциального дворянства, живущего совершенно в другом измерении, в трех письмах, привезенных племянником дяде.

С каждым из них связан один из мотивов движения сюжета, который будет реализован в романе. Так, в письме Заезжалова упоминается Костяков — «прекрасный человек — душа параспашку и балагур такой», общение с которым составит одну из «эпох» развития младшего Адуева. Письмо тетки также представляет собой своеобразное предвращение одного из сюжетных поворотов романа. Пылкая восторженность воспоминаний Марьи Горбатовой о желтом цветке и ленточке как символе нежных чувств к Петру Ивановичу сменяется вполне разумной просьбой об английской шерсти для вышивки. Это письмо — своеобразный «конспект» образа будущего Сашеньки, к которому герой придет в финале. В завершающей письмо матери фразе «Не оставьте его, любезный деверек, вашими советами и возьмите на свое попечение; передаю его вам с рук на руки» «запрограммирован» важнейший принцип построения системы образов произведения. Роль наставника Сашеньки переходит к дяде, однако его философия жизни так же мало воспринимается молодым Адуевым на веру, как и слова матери. Одной из функций образа дяди в романе становится развенчание романтических идеалов племянника.

Судьба Петра Ивановича — наглядный пример благотворности отказа от романтических иллюзий. Этот герой не отрицает действительность и не противопоставляет себя ей, он признает необходимость активного включения в жизнь, приобщения к суровым трудовым будням. Герой романа, появившегося в печати в 1846 г., стал художественным обобщением явления, которое еще только «прорезывалось» в русской действительности, но не ускользнуло от внимательного Гончарова. Суровую школу трудовых будней прошли многие современники писателя: и Гоголь, и Достоевский, и Некрасов, и Салтыков, преодолевшие социальный романтизм, но не потерявшие веру в иде-

ал. Что же касается образа старшего Адуева, то Гончаров показывает, какой страшной нравственной катастрофой может обернуться для человека стремление оценивать все окружающее с позиций практической пользы.

Оценка романтического как важнейшего качества личности далеко не однозначна. Гончаров показывает, что «освобождение» человека от идеалов юности и связанных с ними воспоминаний о любви, дружбе, семейных привязанностях разрушает личность, происходит незаметно и имеет необратимый характер. Постепенно читатель начинает понимать, что с Петром Ивановичем Адуевым уже произошла обыкновенная история приобщения к прозе жизни, когда под влиянием обстоятельств человек освобождается от романтических идеалов добра и становится таким, как все. Именно этот путь и проходит Александр Адуев, постепенно разочаровываясь в дружбе, любви, службе, родственных чувствах. Но конец романа — его выгодная женитьба и заем денег у дяди — это еще не финал романа. Финал — грустное размышление о судьбе Петра Ивановича, преуспевающего на почве реального практицизма. Глубина нравственной катастрофы, которая уже постигла общество с утратой им веры в романтизм, раскрывается именно в этой жизненной истории. Роман заканчивается благополучно для младшего, но трагически для старшего: он болен скукой и однообразием заполнившей его монотонной жизни — погони за местом под солнцем, состоянием, чилом. Это все вполне практические вещи, они приносят доход, дают положение в обществе — но ради чего? И только страшная догадка о том, что болезнь Елизаветы Александровны — это результат ее преданного служения ему, служения, убившего в ней живую душу, заставляет Петра Ивановича задуматься над смыслом прожитой жизни.

В исследованиях творчества Гончарова отмечалось, что своеобразие конфликта романа — в столкновении двух форм жизни, представленных в диалогах дяди и племянника, и что диалог является конструктивной основой романа. Но это не совсем так, поскольку характер Адуева-младшего меняется вовсе не под влиянием убеждений дяди, а под влиянием обстоятельств, воплощенных в перипетиях романа (писание стихов, увлечение Наденькой, разочарование в дружбе, встреча с Костяковым, отъезд в деревню и т.д.). «Чуждые» герою обстоятельства конкретизируют образ Петербурга, данный во второй главе романа на фоне воспоминаний «провинциального эгоиста» Адуева о покое сельской жизни. Перелом в герое происходит во время встречи его с Медным Всадником. Адуев обращается к этому символу власти «не с горьким упреком в душе, как бедный Евгений, а с восторженной думой». Этот эпизод имеет ярко выраженный полемический характер:

герой Гончарова «спорит» с пушкинским героем, будучи уверен в том, что сможет преодолеть обстоятельства и не подчиниться им.

Диалог играет существенную функцию в прояснении авторской точки зрения, которая не тождественна ни позиции дяди, ни позиции племянника. Она проявляется в диалоге-споре, который идет, не прекращаясь, практически до конца романа. Это спор о творчестве как об особом состоянии духа. Тема творчества впервые появляется в письме молодого Адуева к Пospелову, в котором герой характеризует дядюшку как человека «толпы», всегда и во всем одинаково спокойного, и завершает свой разбор нравственных качеств Петра Ивановича выводом: «...я думаю, он не читал даже Пушкина». Серьезный вывод о том, что прозябанье «без вдохновенья, без слез, без жизни, без любви» может погубить человека, окажется пророческим: прибавивший к пушкинским строчкам прозаическое («И без волос») дядюшка, сам того не подозревая, выносит приговор себе. Романтические стихи Сашеньки, которые он уничтожил своей критикой, с позиций Петра Ивановича — выражение нежелания «тянуть лямку» ежедневного труда, а его реплику «писатели как другие» можно рассматривать как убеждение героя в том, что непрофессиональное занятие литературой — баловство и проявление барской лени. Сталкивая позиции своих героев, Гончаров сам ведет спор с невидимым противником, ведь стихи Адуева-младшего — это стихи молодого Гончарова, которые он никогда не публиковал, видимо, чувствуя, что это не его род творчества. Однако факт включения их в текст романа очень показателен. Конечно, они слабы в художественном отношении и могут показаться пародией на романтическую мечтательность. Но лирический пафос стихов вызван не только желанием Гончарова разоблачить идеализм: романтизм Сашеньки направлен на критику обезличивания человека бюрократической действительностью Петербурга и на критику нравственного рабства женщины.

Тема поэта и толпы — одна из сквозных тем романа — проявляется своеобразно. Ее развернутая интерпретация молодым Адуевым дается в IV главе, раскрывающей состояние героя, достигшего апогея счастья в любви. Мечты о Наденьке и мечты о поэтической славе сливаются воедино, однако этот восторженный монолог автор сопровождает собственным комментарием. Из него читатель узнает о комедии, двух повестях, очерке, о «путешествии куда-то», созданных Сашенькой, но не принятых в журнал, знакомится с сюжетом повести из американской жизни, которая была с восторгом прослушана Наденькой, но не принята к печати. Неудачи воспринимаются Адуевым в духе романтического конфликта поэта и толпы, он осознает себя человеком, способным

«творить особый мир» без труда, легко и свободно. И только в финале монолога обозначена позиция автора-повествователя, сомневающегося в успехе такого рода творчества.

Диалог как важнейший содержательный элемент жанровой формы романа Гончарова оказывается формой выражения авторской точки зрения и в других романах: возрастет его диалектический характер. Задача писателя заключалась в стремлении обозначить свою позицию, не настаивая на ней как на единственно достоверной. Этим, по-видимому, можно объяснить «ислупости» художественной структуры, противоречивость характеров героев «Обломова» и «Обрыва», в которой упрекали автора и Дружинин, и Добролюбов, и многие другие. Гончаров в силу особенностей характера, темперамента, мировоззрения не мог и не хотел выписывать непродуманные и не выстраданные личным опытом рецепты исправления поврежденных нравов. Как и его молодой герой Адуев, он брался за изящную прозу тогда, когда «сердце будет биться ровнее, мысли придут в порядок».

В 40-х годах конфликт личности и общества виделся им развивающимся сразу в нескольких направлениях, двум из которых он дает оценку в «Обыкновенной истории», а два других намечает как возможные: приобщение героя к жизни петербургского мелкого чиновничества и мещанства (Костяков) — этот конфликт частично уже явлен в «Медном всаднике» в судьбе Евгения) — и погружение в физический и нравственный сон, от которого отрезвился Адуев. Мещанство и сон — промежуточные стадии эволюции героя, которые в художественной структуре «Обломова» реализуются в полной мере, разовьются в самостоятельные сюжетные линии.

Тема, идеи и образы «Обломова» и «Обрыва» скрыто уже существовали в художественном мире «Обыкновенной истории», своим чередом шла размеренная жизнь Гончарова-чиновника. Волею судьбы и собственной волей ему суждено было пережить то, о чем мечтал и грезил подростком.

Концепция мира и личности. «Фрегат “Паллада”»

Очерки «Фрегат «Паллада» создавались Гончаровым в 1855–1858-х годах. Основой их послужили записи, сделанные Гончаровым во время кругосветного плавания на военном фрегате «Паллада», продолжавшегося два года, а также письма к друзьям и близким, которые он просил сохранять. Когда Гончарову было предложено отправиться в морское путешествие, целью которого было изучение портов и колоний в Африке, Азии и Европе, многие из близко знавших его так до кон-

ца и не могли поверить в то, что медлительный, любящий покой и уют писатель решится на это. В письме к Языковым, датированным августом 1852 г., Гончаров сообщает об обстоятельствах, которые могли бы спасти его от ужасной хандры: «Аполлону Майкову предложили ехать в качестве секретаря, причем сказали, что нужен человек, умеющий писать по-русски, литератор. Он отказался и предложил мне... Я полагаю, что если бы запасся всеми впечатлениями такого путешествия, то, может быть, остаток жизни прожил бы повеселее... Соскучась, поневоле бы искал спасения — в труде».

И действительно, время плаванья не было потрачено даром, оно стало временем вызревания идей, которые впоследствии нашли отражение в романе «Обломов». Положительное и отрицательное в русской действительности, запечатленное в первом романе писателя, получало возможность осмысления в контексте мировой цивилизации. В очерках путешествия оно отливается в проблему взаимоотношения Востока и Запада, а конструктивной основой очерков, их цементирующим началом становится образ автора-повествователя. Его кругозором определяется выбор предмета изображения, его нравственные ценности и склад ума служат критерием оценки многосложной и пестрой картины мира.

В очерках Гончаров вырабатывает определенный стиль изображения жизни: он старательно собирает все характерное. Его интересуют лица, голоса, манеры, жилища, природа — все разнообразие форм наружного проявления жизни. Поэтому так часто прибегает он к созданию нравственных портретов представителей различных наций, сопрягая их с размышлением о современных проблемах цивилизации. Одним из первых на страницах очерков появляется образ современной Англии, этого «всемирного рынка, картины суеты и движения», окрашенной в колорит «дыма, угля, пара и копоты». С какой тонкой иронией пишет Гончаров об англичанине, чья жизнь лишена природного начала и представляет собой действие хорошо отлаженного механизма. Весьма примечателен комментарий, который дает своим впечатлениям от Англии Гончаров: «Каждый день... поверяю свои впечатления, как скупой поверяет втихомолку каждый спрятанный грош. Дешевы мои наблюдения, не много выношу я отсюда...» Картина быющей ключом жизни не вдохновила Гончарова, прогресс рынка, где все на продажу, не вызвал положительной реакции писателя. Современный цивилизованный мир предстал в изображении Гончарова как мир, распавшийся на «машинки, пружинки, таблицы и другие остроумные способы, чтобы человеку было просто и хорошо жить». Машинизация не принесла человеку спокойствия, и поэтому с таким удовольствием писатель об-

рацает свой взгляд на родину, переключая повествование в иной план. Перед читателем возникает образ спящего на пуховых перинах барина и встает воссозданная в мелочах картина русского помещного бытия. Картинка из «Сна Обломова» органично вписывается в структуру повествования: перед нами монолог, переключающий действие во внутренний план. В самом факте такого переключения сюжета заключено признание Гончарова в любви к Отечеству. Образ родной Обломовки, ее «почва на ногах» никогда не могла быть смыта никакими океанами из памяти Гончарова. Он всегда поверял ей свои новые впечатления, проводя параллель с тем, что глубоко любил и всегда носил в своем сердце. Постоянное сравнение своего и чужого и оценка этого чужого с позиций русского гражданина — важнейший принцип архитектуры очерков.

Проверка новых впечатлений старыми представлениями обусловила в высшей степени субъективный, глубоко личностный и чрезвычайно характерный для манеры Гончарова способ проявления точки зрения автора-повествователя. Суть его заключается в постоянном свертывании перспективы изображения. Панорама жизни каждой страны завершается описанием мелких и на первый взгляд незначительных подробностей замкнутой флотской жизни. Этот принцип изображения — в замечательном, удивительном портрете океана, нового знакомого Гончарова. Первые впечатления от «физиономии» океана никак не хотели совпадать с теми знаниями, которые дала поэзия — «безбрежен, мрачен, угрюм, беспределен, неизмерим и неукротим», и поэтому Гончаров поверяет этот портрет с «подлинными чертами лежащего перед мной великана». Корректируя общепринятые представления, Гончаров представляет океан... в облике человека: на «старческом лице ни одной морщинки», «он был покоен: по нем едва шевелились легкими рядами волны, как будто ряды тихих мыслей, пробегающих по лицу...» Очеркист создает развернутый образ могучей стихии, поэтизируя покой как форму дружественного расположения океана к человеку, сводя сложное явление к простому. Поэтому завершающим штрихом этого портрета, прерывающим поток размышлений, оказывается физиономия... Фаддеева, камердинера и слуги Гончарова в плавании. Так лирико-философское изображение монументальной картины дополняется необходимым штрихом, к появлению которого и стремится описание. Величественный образ морской стихии оказывается сравним и соизмерим в представлении Гончарова с образом простого русского матроса Фаддеева.

В очерках «Фрегат «Паллада» закрепляются те элементы художественной манеры, которые постепенно складываются в систему, харак-

теризующую творческий метод Гончарова. Успех, сопровождавший появление их в печати, стимулирует работу писателя над завершением замысла нового романа, который выходит в свет в 1859 г. — романа «Обломов».

«Обломов»

Как только кончилось печатание романа в «Отечественных записках», Л.Н. Толстой написал А. Дружинину: «Обломов — капитальнейшая вещь, какой давно, давно не было. Скажите Гончарову, что я в восторге от Обломова и пересчитываю его еще раз... Обломов имеет успех не случайный, не с треском, а здоровый, капитальный и невременный в настоящей пубlike». Действительно, в романе было нечто большее, чем просто критика «обломовщины», — при всем своем многообразии и живучести, все же явления преходящего. Было в нем нечто вечное, что побуждало читателей говорить о таких социально-философских понятиях, как народность, национальность, о проблемах добра и зла и их противоборстве, о традициях и истоках, об «уме» и «сердце».

Богатство и разнообразие впечатлений, полученных Гончаровым от созерцания картины чужого мира, укрепляют желание писателя углубиться в разрешение проблем России, сформулировать свой взгляд на насущные вопросы времени. В этом произведении намеченные в «Обыкновенной истории» мотивы разовьются в самостоятельные сюжетные линии, но власть авторской точки зрения, определяющей композиционную структуру повествования, выстраивающей систему образов романа, останется прежней.

В «Обломове», так же как и в «Обыкновенной истории», композиция отражает последовательность происходящих событий. Хронология сообщения о перипетиях в жизни героя нарушается один раз в сне Обломова (9-я глава первой части). Движение времени, изменение обстоятельств окружающей жизни лишь подчеркивают отсутствие внутренних изменений в Обломове. Характер героя проявляется во всей полноте уже в первой части романа, время действия которой — один день, место действия — комната в доме Обломова. Появляющиеся здесь в течение дня остальные персонажи необходимы для иллюстрации авторских характеристик героя. Поэтому и расстановка персонажей в этой части соответствовала задаче Гончарова противопоставить Обломова чуждой для него среде петербургского чиновничества и прояснить черты его внутреннего мира, отразив их в центральной фигуре бытового окружения героя — в Захаре.

В первой части романа своеобразно интерпретируется функция основного мотива рассказывания, который определил особенности повествования в очерках «Фрегат «Паллада»». Так же как вокруг «неподвижного» рассказчика концентрировалась европейская и азиатская действительность, так и к неподвижному Обломову приходят 1 мая и Алексеев, и Тарантьев, и Судьбинский, и Волков, и Пенкин, и Штольц. Для каждого персонажа приход к Обломову — возможность выразить свой взгляд на мир, для Гончарова — обозначить особенность героя, его явное несовпадение с ритмом жизни, в котором живут другие.

Мотив несовпадения Обломова и «других» обозначен прежде всего тем, что герой показан автором как человек, одновременно живущий в двух мирах: реальном, где есть закрытая от мира комната и Захар, и идеальном, погружение в который вызвано потребностью обдумать предстоящее решение «о двух несчастьях»: переезде на новую квартиру и ответ на письмо управляющему в деревню. В VIII главе первой части Обломов грезит наяву: он разрабатывает план имения, «пробегаёт в уме несколько серьезных, коренных статей об оброке, о запашке...», свободно перемещается в мыслях на несколько лет вперед и всем своим существом чувствует яркую поэтичность картин райского желанного житья. Ощущение полноты счастья исчезает вместе с голосами разносчиков («Картофеля! Песку, песку не надо ли?...Уголья!..»). Настоящее грубо вторгается в мечты, потому что «деревенское утро уже прошло, петербургское было на исходе».

Вторая и третья части романа посвящены раскрытию того сложного явления, которое Гончаров словами Штольца именует «обломовщиной». В этих частях «неподвижный» сюжет первой части приобретает неожиданную динамику, обусловленную внешней динамичностью центрального героя. Гончаров испытывает своего героя любовью к Ольге Ильинской, и это чувство открывает читателю прекрасную «голубиную душу» Обломова, его сердце, ум. Гончаров убеждает читателя в том, что Обломов достоин любви, он не такой, как все: внешняя жизнь утомляет его неискренностью, торопливостью, отсутствием духовного начала. Свои нравственные принципы Обломов горячо защищает в споре с бойким газетчиком в первой части, а потом — со Штольцем.

В этих частях романа важная роль принадлежит диалогу как форме мотивации жизненных принципов героев. Гончаров сталкивает Обломова, Штольца и Ольгу в спорах о цели и смысле жизни. Автор так выстраивает сюжетные ситуации, что его герои ведут себя как действующие лица пьесы, говорят «на сцене». Гончаров «заставляет» Штольца и Ольгу убеждать Обломова в ошибочности его философии «покоя», необходимости содержательной и деятельной жизни. Всем ходом дей-

ствия 2-й и 3-й части Гончаров показывает читателю, что не принятие жизненных принципов Штольца и не его настойчивость привели к тому, что Обломов оставил диван. Активность пробудилась в Обломове потому, что она была вызвана потребностью духовной жизни — потребностью любви. На протяжении всего романа идет непрекращающийся спор об умении и неумении жить, в котором столкнулись современные внешние, но чуждые духовному началу принципы, и внутренние, истинно духовные, в представлении Гончарова, нравственные начала русской национальной жизни. Выражением этих начал и является Обломов. Если герой «Обыкновенной истории» подчиняется жестким требованиям современного мира, то Обломов не изменяет своим предпочтениям до конца жизни. И в этом его безусловная привлекательность и для читателя, и для самого Гончарова. В этой симпатии убеждает авторская позиция, отчетливо проявившаяся в том, как Гончаров создает облик патриархальной действительности.

В подробных описаниях жизни Обломовки в сне героя, быта Ильи Ильича на Гороховой, потом на Выборгской Гончаров выступает как подлинный поэт обыденности. Первым на это обратил внимание А.В.Дружинин в статье «Обломов», посвященной анализу романа. Критик высказал мысль о близости эстетических принципов изображения действительности Гончарова и фламандских живописцев XVII столетия (Рюйсдаля, Ван-дер-Неера, Остада), открывших поэзию «близкого пространства» — дома и пропевших ему гимн в ярких и звучных красках. Однако подробности быта интересуют автора не сами по себе, они важны как аргументы, раскрывающие личность героя. Может быть, поэтому сам писатель назвал свой метод «живописью», а отдельные сцены произведения — картинами.

Воплощение замысла ассоциировалось Гончаровым с работой над эпизодом, затем созданием эскиза, которые вели к оформлению общего плана произведения. Этот же путь он предлагает пройти и читателю, расставляя в тексте «маячки», по которым путник найдет верную дорогу. В своеобразной стадильности подготовительной работы отражена одна из особенностей структуры его художественных произведений — использование функции такого «говорящего» элемента текста, как портрет. Портреты персонажей в романах Гончарова написаны в технике, близкой к акварели или масляной живописи: каждый последующий эпизод романа кладет свою краску, вносит свой штрих в уже намеченные контуры. «Живописность» Гончарова проявляется в технике создания словесного образа.

Между тем сам Гончаров объяснял особенность творческой манеры в статье «Лучше поздно, чем никогда» тем, что «образы, а вместе с

ними и намеки на их значение в зародыше присутствовали в нем и инстинктивно руководили» им. В этом признании автора дана не только характеристика процесса творчества, но и прогнозируется возможное восприятие читателем художественного произведения. Одним из способов перевода намека в значение в романах Гончарова оказывается портрет, который играет весомую роль в организации повествования. Идеино-художественная значимость портретных характеристик Гончарова раскрывается в процессе активизации ими смысла живописного подтекста, который существует в романе.

Гончаров предпочитал изображать то, что практически всегда находится на периферии восприятия читателя — второстепенные состояния, не передающие сразу и ярко суть характера. Гончаров-романист постепенно готовится к тому, чтобы бросить прямой взгляд на героя и вывести его окончательно, заставляя работать и свое, и читательское воображение.

Механизм портретирования Обломова таков. Одной из самых ярких примет первого портрета Обломова является его халат. Описание халата, столь важной детали быта и символа бытия героя, очень скромно: говорится о яркости восточной краски и прочности ткани халата. Этот образ, возможно, рожден в сознании Гончарова яркостью эмоциональных красок воспоминаний о своеобразной красоте патриархального уклада жизни, который он наблюдал, например, в Японии. Однако халат Обломова — не только важнейшая деталь в изображении внешнего вида героя. Это внешний по отношению к герою стимул, который определяет его поведение. Бессознательная тяга Обломова к определенному типу жизни показана писателем через опредмеченный мотив лени и спокойствия. Так начинает формироваться семантическое поле значений поступков Обломова, в которых он выступает как носитель определенной картины мира, а читатель, подчиняясь воле автора, создает свое представление о герое.

На фоне цветовой гаммы, не окрашенной яркими красками, появляется и перекликающееся с ней изображение фигуры и лица Обломова, не имеющего определенного «цвета»: «ни румяный, ни смуглый, ни положительно бледный, а безразличный или казался таким». Бессмысленность существования героя показана через нарушение функций вещей, его окружающих, которые живут своей собственной жизнью, закрывая собой человека. Иронический образ «чистого вкуса», в соответствии с которым человека «делает» обстановка, зафиксирован Гончаровым в словечке «decoquit», которым веяло от всей обстановки комнаты. В современной Гончарову живописи в жанре пейзажа и натюрморта появляется такое качество, как выстроенность. Именно

здесь, как нам кажется, и следует искать ответ на вопрос о том, почему образ «decorum» появляется в романе, принимая на себя функцию фона, на котором пишется портрет героя.

Образ выстроенной, созданной среды — своеобразная экспозиция творческого приема, к которому неоднократно будет обращаться Гончаров. Это то, что в поэтике гончаровского портрета получает выражение в создании внешнего облика через изображение природных начал, естественных ритмов жизни. Посмотрим, как это сделано в первом портретном представлении Обломова. Описывая внешность героя, Гончаров сосредоточивает внимание на впечатлении, которое он хочет закрепить у читателя, используя при этом прием психологического параллелизма: «Мысль гуляла ...порхала в глазах... саждалась на полуотворенные губы, пряталась в складках лба...», «если на лицо набегала из души туча заботы, взгляд туманился, на лбу являлись складки, начиналась игра сомнений, печали, испуга...» Лень и апатия Обломова, на которой акцентировано внимание в первом развернутом описании героя, представляет собой внешний пласт «значения», за которым скрыта более существенная ассоциация. Обломов естественен, соприроден тому среднерусскому пейзажу, из которого Гончаров черпает тона и краски для его портрета. Портрет говорит читателю о гармонии внешнего и внутреннего существования героя, предупреждая о тайне, которая еще раскроется читателю.

Та же функция у пейзажа, появляющегося в конце VIII главки I-й части романа. Возникающий в сознании героя образ лесной глуши — это образ-оценка Обломовым собственной жизни, а пейзаж — сигнал об особом внутреннем состоянии персонажа, которому и соответствует данный ранее эскиз его внешнего облика. Герой «объясняет» себя с помощью природных явлений, укрепляя в сознании читателя мысль о естественности собственной натуры, не «зараженной» влиянием среды. Неопределенность, «расплывчатость», незавершенность портретной характеристики начала романа теряет свою резкую ироничность, поскольку, как оказывается, выражает не только индивидуальное в облике Обломова, но и разъясняет своеобразие его социально-психологического типа.

«Пейзажный» мотив в портрете Ольги Ильинской выполняет сходную функцию, но представлен в более сложном, опосредованном виде. Это описание внешности героини соединяет в себе две точки зрения: героя и автора. Обломов угадывает «тайну» чистой и прекрасной души Ольги и поражается безмятежным спокойствием ее внутреннего мира. Это своего рода предчувствие героем ее «пробуждения», которое изменит саму внешность Ольги. «Пробуждение» ответного чувства Ольги

уподобляется Гончаровым природным процессам движения: «...лицо ее наполнялось постепенно сознанием; в каждую черту пробирался луч мысли, догадки, и вдруг все лицо озарилось сознанием... Солнце так же иногда, выходя из-за облака, понемногу освещает один куст, другой, кровлю и вдруг обольет светом целый пейзаж...».

Одним из важнейших поэтических приемов Гончарова является прием «развертывания точки в перспективу». Прием этот, использованный автором в первой портретной зарисовке Обломова, оказывается продуктивным и в раскрытии образа Ольги Ильинской. В решающие моменты действия ее поза, жесты, выражение лица застывают. Внутренний смысл переживаемого героиней чувства в определенный момент переводится в другое измерение: писатель предлагает читателю отвлечься от сиюминутного восприятия и постичь сущностный смысл образа статуи, сопровождающего Ольгу на всем протяжении романа. Необходимо отметить, что каждое появление этого образа обнаруживает новый оттенок смысла. Так, ассоциативный образ статуи как воплощения гармонии и красоты, возникающий в начале повествования, — своеобразное указание на дремлющий, застывший в ожидании пробуждения духовный мир Ольги. Внешний покой и неподвижность в сцене последнего объяснения героев в доме Ильинской («...она казалась такою покойною и неподвижною, как будто каменная статуя») — признак предельного напряжения эмоциональных и физических сил Ольги перед решающим признанием. В мимическом портрете Ольги в последней части романа дважды повторен мотив покоя, венчающий процесс внутреннего развития героини. Она обретает «разумное» счастье с экономным и терпеливым Штольцем. Осознание этого состояния («Она испытывала счастье и не могла определить, где границы, что оно такое») передано в повествовании через фиксацию внешней неподвижности героини: «Она устремила глаза на озеро, на даль и задумалась так тихо, так глубоко, как будто заснула... Не бегала у нее дрожь по плечам, не горел взгляд гордостью... Она все сидела, точно спала... она не шевелилась, почти не дышала...»

Повествование о героях в четвертой части практически исключает обращение писателя к их портретированию. И это не случайно. В первом портрете Обломова и в первом портретном описании Ольги дается намек на тот предел, к которому придут оба, и на то доминировавшее в них обоих чувство внутренней сосредоточенности, которое и послужило мотивом их сближения. Оба героя достигли пределов своего внутреннего развития, только «остановка» Обломова произошла гораздо раньше, чем «остановка» Ольги.

Механизм портретирования, как функция повествования, содержит в себе не только источник объяснения характеров героев, но и в извест-

тной степени «направлял» реализацию замысла романа в целом. «Тематические» блоки портретных описаний разворачивались в сюжетные ситуации, в которых эскизные наброски зрительных впечатлений выполняли функцию «узлов», связывающих сюжет в единое целое.

Четвертая часть романа с точки зрения развития сюжета совершенно неожиданна. Казалось, что завершение романа Ильи Ильича и Ольги, символически совпавшее с завершением природного цикла (отношения героев, перешедшие во взаимное чувство, начались в мае, а завершились в ноябре), больше ничего не прибавит к нашему представлению об Обломове. Он сам, отвечая на вопрос Ольги: «Отчего погубило все? Кто проклял тебя, Илья?» — называет зло, погубившее их любовь: «Обломовщина!» Действительно, в четвертой части романа существенные изменения происходят не в сознании героев, не в мотивации их поведения — меняется авторская позиция. Можно сказать, что подлинным героем четвертой части является сам автор. Гончаров пытается убедить читателя в том, что Обломов, субъективно ощущая себя в доме Пшеницыной как в родной Обломовке, оказывается способен к действию, поступку (женится, признает Андриюшу своим наследником), потому что никто не стремится переделать его. Агафья Матвеевна принимает Обломова таким, какой он есть, не пытается стать его Пигмалионом, как Ольга. В погружении Обломова в этот новый для Ильи Ильича мир заложен глубокий философский и нравственный смысл. Гончаров находит в этой социальной среде деятельные характеры (Пшеницына, Анисья), на труде которых держится уют и благополучие Ильи Ильича. «Опрошение» героя в конце романа осложняет решение вопроса о сути обломовщины, тем более что союз Ольги и Штольца гармоничен только в представлении последнего. Не случайно автор романа, «литератор, полный, с апатическим лицом, задумчивыми, как будто сонными глазами», появляется собственной персоной в последней главе. Штолец рассказал ему об Обломове, а Гончаров изложил свою версию происшедшего. Согласно этой версии, Гончаров убежден в несомненной привлекательности уходящего в небытие патриархального быта. Художественной проработке этой идеи посвящен последний роман писателя — «Обрыв».

«Обрыв»

Последний роман Гончарова «Обрыв» менее других романов композиционно выстроен. На одном из наиболее ответственных этапов в работе над «Обрывом» Гончаров сделал в письме к А. Никитенко существенно важное признание. Речь шла об «артистическом идеале» пи-

сателя, в котором не только нетрудно узнать черты его героев, но и обнаружить идею «положительно прекрасного человека», воплощенную в «Идиоте» Ф. Достоевского. Известно, что автор «Идиота» неоднократно возвращался к «Обломову», находя на разных этапах собственного творчества черты, как сближающие, так и разводящие его собственные поиски с поисками Гончарова. В «Обрыве» Гончаров поставил перед собой задачу найти и представить современникам социально-психологический тип, в котором воплотилось бы его понимание нравственного идеала, идеала, способного возродить Россию.

Безусловно, на роль героя времени мог претендовать Райский, предстающий перед читателем как артистическая натура, пробующая свои силы в разных сферах искусства, которое он считает мощным стимулом преобразования общества. Но ему не хватает внутренних сил трудиться, поэтому его портреты Софьи, Марфеньки, это эскизы впечатлений, которые так и не сложились в картину. Та же неудача постигла его и на литературном поприще. Процесс создания романа, который пишет Райский, очень напоминает то, как работал сам Гончаров. «Он (Райский), — замечает Гончаров, — решил писать его эпизодами, набрасывая фигуру, которая его займет, сцену, которая его увлечет или поразит, вставляя себя везде, куда его повлечет ощущение, впечатление, наконец чувство и страсть, особенно страсть!» Но постепенно Гончаров утрачивает к нему интерес, обнаруживая, что внутренне, психологически — это обломовский тип замкнутого на себе существования, остановившийся в своем развитии. И даже перемещение Райского в деревню, к бабушке, необходимо Гончарову для того, чтобы представить читателю остальных персонажей. Райский — художник и свои впечатления от Марфеньки, бабушки, Веры он облекает в пластические образы, группирует фигуры на будущей картине, определяет ее пафос как идиллический. Но уже во время первой прогулки с Марфенькой возникает образ обрыва, расположенного неподалеку от усадьбы, и в повествование вторгается трагическая тема.

В первую очередь она связана с образом Веры, страстно ищущей выхода из обыденности жизни. В образе русской девушки Гончаров продолжает творить не только живую индивидуальность, но и, как он сам считал, исследование этапа в развитии русской женщины. Образ Наденьки в «Обыкновенной истории», Ольги Ильинской, отчасти Софьи Беловодовой — реальное свидетельство пробуждения сознания русской женщины, испытывающей потребность новой жизни. Из писем Гончарова, из его черновых рукописей к роману известно, что свое последнее произведение он намерен был посвятить «русским женщинам». Отказавшись по ряду причин от этой мысли, Гончаров

сохранил идею в другой форме: это посвящение он предпослал роману Райского.

Рисуя образ другого героя времени, Волохова, Гончаров выходит за рамки привычного ему бытописания и поэтому известная тенденциозность в изображении нигилизма разрушает целостность художественного образа. Это проявляется даже в той характеристике, которую Вера дает Марку. Вера не могла бы рассуждать со знанием дела о «поверхностных и односторонних увлечениях» Волохова, о его материализме: здесь мы слышим голос самого писателя. В авторском комментарии Гончаров поясняет, что посылает Веру к обрыву, где ее ждет Марк, не потому, что она увлеклась им, а потому, что хотела спасти силою своего трезвого ума эту заблудшую душу, вывести наверх, к бабушке, отцу Василию, к брачному алтарю.

Образу Волохова автор противопоставляет образ Тушина. Положительный, но слабо психологически и социально мотивированный герой при всем желании Гончарова не мог быть воспринят читателем как серьезный противник Волохова, так же как противопоставленный Обломову Штольц, — тип не ясный самому писателю и поэтому психологически не достаточно разработанный. Гончаров не увидел положительного характера отрицания передовой части демократической молодежи, страстно протестующей против патриархальной несправедливости, подавляющей свободу воли человека. В этом Гончаров не был одинок: подобный характер получил резко отрицательную оценку Н.С. Лескова в романе «Некуда».

В «Обрыве» идейное и сюжетное противопоставление Волохова и Тушина тоже не состоялось. Поэтому так притягателен оказывается образ бабушки, свободно совмещающей в собственном сознании «вечный разлад старых и новых понятий», любящей жизнь, для которой каждый день был «новым, свежим цветком, от которого назавтра она ожидала плодов».

Финал романа вновь ставит перед читателем фигуру Райского. Пройдя с близкими ему людьми — бабушкой, Верой, Марфенькой — все испытания, посланные жизнью, он только теперь вдали от родины понял подлинную цель художника. Гончаров возвращает читателя к теме искусства и определяет вместе с Райским смысл жизни как служение «исполнительской фигуре, другой великой бабушке — России».

Страстные, окрашенные глубоко лирическим чувством поиски Гончаровым идеала прекрасного завершились гимном великой стране, имя которой — Россия. В последнем романе Гончаров окончательно высказался как художник, и не его вина в том, что не всем современникам оказалось доступным понять его надежды и верования, ошибки и ра-

зочарования. Поэтому так символично название его статьи, с которой мы начали разговор о Гончарове. Ничто не может полнее выразить душу художника, чем его художественные творения.

ИВАН СЕРГЕЕВИЧ ТУРГЕНЕВ (1818–1883)

И.С. Тургенев — потомок древнего дворянского рода. Детские годы будущего писателя прошли в селе Спасское-Лутовиново Орловской губернии. Жизнь в поместье оставила тягостные воспоминания о жестоких нравах, отравлявших отношения в семье Тургеневых и господствовавших в управлении крепостными слугами и крестьянами. Особенно скорой на расправу была мать Тургенева — Варвара Петровна, женщина властная и нетерпеливая. Через много лет детские и юношеские впечатления от домашнего произвола лягут в основу рассказа «Муму», который Тургенев напишет «на съезжей» (в тюремной камере), куда его определяют за публикацию некролога Гоголю в марте 1852 г. Рассказ о нравственной атмосфере барской усадьбы написан в тюрьме, в условиях несвободы. Какая страшная и убедительная правда в этой скрытой психологической параллели!

В 1833 г. Тургенев поступает на словесный факультет Московского университета, затем переходит в Петербургский университет. Будучи студентом, пробует свои силы в лирике, жанре поэмы («Стено», 1834), начинает печататься в журналах, впрочем, без особого успеха. В Петербурге, в доме профессора Плетнева, молодой Тургенев мельком видел Пушкина, о чем будет благоговейно вспоминать всю жизнь, и оживит свои впечатления в мемуарном очерке «Литературный вечер у Плетнева». В 1838 г. Тургенев уезжает за границу с намерением продолжить образование. В Берлине он слушает лекции по философии, классической филологии, переживая сильное увлечение Гегелем, Шеллингом, Фейербахом, усиленно занимается классическими языками. Период пребывания в Германии — период формирования эстетической позиции будущего писателя. В это время он много путешествует: Австрия, Италия, Швейцария. Блестяще образованным европейцем является Тургенев в Петербург. Здесь он предпринимает попытки заняться службой: намеревается сдать магистерский экзамен и получить кафедру философии, некоторое время служит под началом В.И. Даля в Министерстве внутренних дел. Публикация поэмы «Параша» (1843) и сочувственная оценка В. Белинским сыграли важную роль в его жизни: началось сближение писателя и критика, все более

укреплявшееся со временем. В этом же году происходит встреча Тургенева и Полины Вьярдо на гастролях итальянской оперы в Петербурге. Встреча стала для Тургенева судьбой на всю оставшуюся жизнь.

С 1847 г. Тургенев сотрудничает с «Современником», печатает в нем открывающий цикл «Записок охотника» рассказ «Хорь и Калныч». В конце 1847 — начале 1848 г. Тургенев становится очевидцем французской революции. Зима в Париже и Куртавенеле оказалась плодотворной во многих отношениях: он знакомится с Жорж Занд, П. Мериме, Ф. Шопеном, пишет большую часть рассказов из «Записок охотника», «Дневник лишнего человека», комедии «Холостяк» и «Нахлебник», драму «Месяц в деревне». Можно сказать, что покидал Францию в 1850 г. уже писатель Тургенев, зрелый человек, переживший романтический восторг любви, познавший мощь стихии революционных потрясений.

Середина 50-х годов для Тургенева — время работы над первым романом «Рудин» (1855), созданным в Спасском, в Риме задумано и частично написано «Дворянское гнездо» (1858), успех которого был безоговорочным. Шестидесятые годы отозвались в творчестве Тургенева первым «общественным» романом «Накануне» (1860), не принятым демократическим «Современником», однако ничего в критике произведений Тургенева не было равным по реакции на «Отцов и детей» (1861), где, как объяснял впоследствии сам писатель, он хотел быть просто справедливым и наблюдательным. 60-е годы — время, когда жизнь Тургенева определяется: он начинает обустранивать свой быт за границей, в Бадене. Из сложных и горьких чувств осмысления своих отношений с Россией рождается роман «Дым».

В начале 70-х Тургенев практически все время живет за границей, в основном в Париже, изредка наведываясь в Россию, чтобы решать денежные вопросы. Он много занимается общественной деятельностью, помогая русским эмигрантам денежными средствами, рекомендательными письмами, устройством на лечение, чтением рукописей, учреждает первую в Париже русскую библиотеку. Это десятилетие жизни Тургенева отмечено появлением в его творчестве рассказов «Часы», «Сон», «Рассказ отца Алексея». В них отражается все растущая уверенность писателя в существовании иного мира, но не божественно прекрасного и гармоничного, а враждебного человеку, убивающего его. Чисто внешне все обстояло очень благополучно: в 1878 г. на международном литературном конгрессе в Париже Тургенева выбрали вице-президентом, как и В. Гюго. Здесь он прочел речь о русской литературе, сам факт произнесения которой поставил ее на уровень европейских литератур.

Последний приезд Тургенева в Россию состоялся в 1880 г., когда в Москве открыли памятник Пушкину. Тургенев произносит речь в память Пушкина, читает в Дворянском собрании его стихи.

Умер Тургенев в августе 1883 г., в своем доме в Буживале, где были написаны знаменитые «Стихотворения в прозе» и последняя его повесть «Клара Милич». Seriously больной, он с трудом пишет, но сам правит корректуру своего собрания сочинений — все то, что было написано им почти за сорокалетнюю жизнь в литературе — «Записки охотника», «Дворянское гнездо», «Отцы и дети», повести, пьесы, рассказы — все лучшее, что было в нем и что было им.

Лирика

Свой творческий путь Тургенев начинал как поэт. Лирика раннего Тургенева музыкальна, но у нее есть свой оттенок: его лирический герой медленно плывет по элегической реке. В этом проявляется темперамент автора. Характерная живописность отличает «Вечер» (1837) — одно из ранних стихотворений Тургенева. Вечерняя тишина пробуждает особое чувство в душе лирического героя, напряженно вслушивающегося и всматривающегося в окружающий его мир засыпающей природы, в которой разум человека ищет ответы на вечные вопросы бытия:

Что, если этот сон — одно предвозвещанье
Того, что ждет и нас, того, что будет нам!
Здесь света с тьмой — там радостей, страданий
С забвеньем и смертию слиенье:
Здесь ночь и мрак — а там? что будет там?

Мотивы лирики Тургенева были восприняты его современниками, знавшими его поэзию. Так, строчка из стихотворения «Цветок» (1843) «... он был создан для того, / Чтобы побыть одно мгновенье / В соседстве сердца твоего» была взята Достоевским в несколько измененном виде («Иль он был создан для того, / Чтобы побыть хотя мгновенье / В соседстве сердца твоего») в качестве эпиграфа к повести «Белые ночи», рассказывающей о загубленном чистом женском чувстве, трагическом разладе внутреннего мира человека и окружающей его жестокой действительности. Стихотворение «Утро туманное, утро седое...» (1843), вошедшее в небольшой цикл «Вариации», стало впоследствии популярным романсом, «откликнувшимся» в лирическом сборнике А. Блока «Седое утро», объединившем стихотворения поэта 1907–1916 гг.

В лирике Тургенева слышатся отзвуки поэзии Лермонтова. Стихотворный цикл **«Деревня»** (1846) открывается вариацией лермонтовской **«Родины»**. В самом ритме стиха проявляется образ мелодического рисунка и ясно проступает лирический вариант развития **«деревенской»** темы **«Родины»**. Так же как и у Лермонтова, деревенская, исконная Россия вызывает у лирического героя Тургенева чувство покоя и гармонии с самим собой:

Люблю я вечером к деревне подъезжать,
Над старой церковью глазами провожать
Ворон играющую стаю...

.....
Задумчиво глядишь на лица мужиков —
И понимаешь их; предаться сам готов
Их бедному простому быту...

Первое стихотворение открывает тему **«малой»** родины, образ которой конкретизируется в следующих стихах цикла: **«На охоте — летом»**, **«Безлунная ночь»**, **«Дед»**, **«Гроза»**, **«Первый снег»**. Перед читателем проходят, сменяя друг друга, картины деревенской жизни и лирические зарисовки чувств человека, вызванных природными явлениями, которые говорят с ним на понятном ему языке. В стихотворении **«Гроза»** Тургенев еще раз обращается к нерифмованному стиху (первый опыт — **«Один, опять один я. Разошлась...»**). Этот своеобразный эксперимент весьма примечателен: Тургенев по-своему оригинально ищет выходы за пределы стихотворного метра в метричность прозы.

В стихотворениях Тургенева заметно стремление к новой психологической разработке старых тем романтической литературы — одиночества, разочарованности. Герой его лирики — человек, страдающий самоанализом, теряющий способность непосредственного восприятия мира и поэтому не знающий ни настоящей любви, ни настоящего счастья. Тургеневский лирический герой уже не гордится своей ярко выраженной индивидуальностью, своим отличием от **«беспечных людей»**, его окружающих. На этой характерной антитезе построено стихотворение **«Толпа»**, а также одно из лучших стихотворений Тургенева — **«Нева»** (1843).

Расцвет поэтического творчества Тургенева падает на 1840—1843 гг. После этого он продолжает регулярно писать стихотворения до конца 40-х годов, позднее же обращается к стихотворной форме в так называемой поэзии **«на случай»** — эпиграммах, посланиях, надписях.

Творчество 40–50-х годов

Тургенев, как и многие другие русские писатели, прошел школу романтизма. Это было увлечение, через которое надо было пройти. Ромantischesкое начало в творчестве раннего Тургенева стало основой для выработки писателем художественной системы, которая затем станет частью его творческого метода.

Уже в ранних произведениях Тургенева — драматической поэме **«Стено»** (1837) — звучат мотивы мировой скорби, одиночества человека, чувствующего себя чужим в мире прекрасной и гармоничной природы. В поэме **«Разговор»** сквозной темой становится мысль о том, что «наглому пиру людей» противостоит величие природы. Поэма **«Разговор»** по композиции (диалог-спор старика-пустынника и юноши) и ритмике напоминает **«Мцыри»** Лермонтова. Здесь возникает одна из главных тем творчества Тургенева — проблема «отцов» и «детей», их взаимного непонимания. Герой **«Разговора»** — молодой человек, зараженный рефлексией, — предшественник «лишних людей» в повестях и романах писателя. Он психологически противопоставлен Мцыри, он символ «сломленной силы».

«Стено» и **«Разговор»** — чисто романтические произведения с ярко выраженными атрибутами романтики. Главный предмет изображения в них — внутренний мир человека, содержание — духовные поиски идеально-прекрасного.

Особое место в творчестве Тургенева 40-х годов принадлежит поэме **«Параша»** (1843), написанной в подражание **«Евгению Онегину»** по сюжету и стиху. В ней отчетливо звучат социальные мотивы, хотя и окрашенные в романтические тона. Смысл поэмы раскрывается в контрастном противопоставлении сатирических картин помещичьего быта глубине тоски героини по романтическому идеалу, которому нет места в пошлой обыденности существования. В отличие от пушкинского **«Евгения Онегина»**, нет в этой поэме ни Ленского, ни дуэли, а первая любовь героини заканчивается браком. В этом-то благополучии и заключается, по мнению автора, подлинная трагедия героев, которых не коснулась спасительность страдания, очищающего душу. Исследование живых связей человека и общества, человека и природы, намеченные в ранних произведениях, будет продолжено и в произведениях конца 40-х — начала 50-х годов.

Эпоха 40-х годов, не без влияния В. Белинского, объявила войну романтизму как изжившему себя литературному направлению. В этой борьбе Тургенев занял особую позицию. Не отвергая романтических средств изображения героев, Тургенев видел «недостаточность» роман-

тизма в его равнодушии к насущным социальным вопросам, общественным проблемам. Эти идеи нашли отражение в повестях **«Андрей Колосов»**, **«Три портрета»**, **«Бретер»**. В **«Бретере»**, повести почти не замеченной современной Тургеневу критикой, романтизму, принявшему уродливые эгоистические формы в образе Авдея Лучкова, был вынесен суровый приговор, как, впрочем, и мягкотелому прекрасному Кистера, не сумевшего защитить свое чувство. Вместе с тем Тургенев видит жизненность многих форм, средств и приемов романтизма, без которых художник не мыслил искусства. В данном случае речь идет не о романтизме как литературном направлении, а о романтике как особом типе отношения к жизни. Романтическое начало в творческом методе Тургенева проявляется по-разному.

Важным приемом создания психологического облика персонажа является детализация. Идеализирующее, романтическое начало получает художественное воплощение в соединении реального и фантастического. В полной мере своеобразие психологического облика романтической натуры проявилось в первом значительном произведении И. Тургенева **«Записки охотника»**. Главным героем цикла является автор-повествователь, сложность внутреннего мира которого определяет соединение двух планов рассказывания: резко отрицательного изображения крепостнической действительности и романтически непосредственного восприятия тайн природы. В одном из лучших рассказов цикла **«Бежин луг»** природа выступает в восприятии героев (не случайно это дети) и рассказчика как живая сила, говорящая с человеком на своем языке. Понять этот язык дано не каждому. В восприятии автора реальная деталь становится символом мистического: голубок — «душа праведника», а «стелющийся звук», наводящий трепет на собравшихся у костра, голос болотной птицы. Рассказчик, блуждая по лесу, сбился в темноте с пути (реальная деталь) и «вдруг очутился над страшной бездной» (романтический штрих), оказавшейся прозябшим оврагом. Способность к восприятию чудесного, стремление приобщиться к загадке природы и человека становится эмоциональным ключом рассказа, выполняя функцию характеристики рассказчика.

Современная Тургеневу критика, признавая в нем психолога, великодушного лирика, отказывала писателю в юмористическом и сатирическом таланте. П. Полевой писал, что Тургенев в сатирических сценах своих произведений подражает Гоголю. П. Анненков и А. Дружинин — близкие друзья Тургенева — обычно истолковывали сатирические сцены как необходимую психологическую разрядку напряжения читателя или как беззлобную авторскую забаву или шалость.

Последующая критика — А. Скабичевский, Ю. Айхенвальд (начало XX в.) — упорно придерживалась этих взглядов и только в конце 30-х годов Н. Пиксановым было высказано мнение о необходимости изучать сатиру Тургенева. Разумеется, Тургенев не сатирик в полном смысле этого слова, но сатира органично присуща его творчеству. В его повестях, рассказах, романах присутствуют все виды комического: от беззлобной насмешки до едкой иронии и сарказма.

Сливаясь с основной лирико-романтической струей его произведений, сатира Тургенева отличается от «чистой» сатиры Салтыкова-Щедрина. Тургенев действительно следует традиции Гоголя, видевшего в соединении лирического и сатирического начал единственно для себя возможный способ передать картину русской жизни.

Влияние Гоголя на молодого Тургенева, бесспорно, сказалось в стихотворной поэме *«Помещик»* (1846). Пользуясь излюбленным приемом Гоголя, сатирическим контрастом, Тургенев строит сюжет на выявлении несоответствия внешней значительности героя и его внутренней несостоятельности. Объектом сатирического разоблачения становится уездное дворянство и славянофильская идеализация крепостничества как форма идеологии, оправдывающая существующий порядок вещей. Вместе с тем лирическая тема в поэме связана с образом автора-повествователя, постоянно обращенного к читателю-собеседнику. В них явственно обозначен «пушкинский» поворот в решении темы: автор-повествователь и его оценка изображаемого принимают форму непосредственного суждения, правда, скорее эмоционального, чем рационального характера: «О жалкий, слабый род! О время / Полупорывов, долгих дум / И робких дел! О век! О племя / Без веры в собственный свой ум». Перед нами тургеневский вариант характеристики того явления, которое в «Евгении Онегине» получило определение «хандра». В XXV главке поэмы Тургенев совсем пушкински дает описание уездного бала, накрытого с деревенской простотой стола, гостей любезной вдовы: «Вот старичок благообразный, / Известный взяточник — а вот / Светило мира, барин праздный, / Оратор, агроном и мот, Чудак, для собственной потехи / Лечивший собственных людей...»

Напечатанная в «Петербургском сборнике», поэма стала своеобразным этапом в разработке темы крепостничества в цикле «Записки охотника».

Литературную известность Тургеневу принес рассказ *«Хорь и Калиныч»* (1847), опубликованный в «Современнике» и высоко оцененный читателями и критикой. Успех рассказа стимулировал решение Тургенева продолжить работу, и в последующие годы он создает ряд

произведений, вошедших в опубликованную в 1852 г. книгу «Записки охотника».

Критический пафос изображения русского дворянства в этом произведении обусловлен негативным отношением Тургенева к нравственным основам крепостного права, к его социальной функции. Во всех очерках и рассказах «Записок» Тургенев использует некоторые общие принципы изображения: каждый очерк или рассказ строится на немногочисленных сюжетных эпизодах и описательных характеристиках действующих лиц. Писатель передает подробности поз, жестов, речи персонажей, а отбор и последовательность их появления перед читателем мотивировано фигурой рассказчика, его движением в пространстве и во времени. Поэтому основная смысловая нагрузка приходится на описательные элементы: на портретно-бытовые характеристики действующих лиц и переложение их рассказов о своей жизни в прошлом и настоящем.

Комизм положений очень часто соединяется с комизмом ситуаций, раскрывающих несоответствие претензий персонажей их сущности. Часто эта форма комического проявляет себя в монологах героев, оказывающихся средством саморазоблачения персонажа. Так, в «Гамлете Шигровского уезда» герой очерка, Василий Васильевич, исповедуется ночью, в темноте перед незнакомым человеком, открывая ему сердце. Знаменитое гамлетовское «быть или не быть, вот в чем вопрос...» в обстановке Шигровского уезда не возвышает героя над толпой, а, наоборот, становится поводом к разоблачению несостоятельности протеста «под подушкой». Предметом осмеяния оказывается вся система тепличного воспитания дворянства, порождающего никчемных идеалистов, не способных ни к чему.

В рассказе «Одюдворец Овсянников» перед нами предстает ряженый в кучерской кафтан помещик-славянофил, вызывающий чувство недоумения и смеха в мужиках своими потугами на «народность». А помещик Пеночкин из рассказа «Бурмистр» — утонченный европеец и «прогрессивный» хозяин — сам не порет слугу за недостаточно прогретое вино: он просто отдает приказ: «распорядиться насчет Федора».

В «Записках охотника» складывается важная черта художественного метода Тургенева: развернутые характеристики быта, среды, значительные по объему описательные фрагменты повествования — путь к овладению мастерством обобщения.

Антикрепостническую социально-обличительную сущность «Записок охотника» отметила не только современная Тургеневу критика. Министр просвещения А. Ширинский-Шихматов так охарактеризовал их императору Николаю I: «Значительная часть помещенных в книге

статей имеет решительное направление к унижению помещиков, которые либо представляются в смешном и карикатурном, или чаще в предосудительном для их чести виде». Выход в свет «Записок охотника» вызвал раздражение и недовольство в официальных кругах: нужен был повод для наказания писателя. Повод дал сам Тургенев, опубликовав в «Московских ведомостях» «Письмо из Петербурга», статью в связи со смертью Гоголя, которую ранее цензура не пропустила. Тургенев был арестован и отправлен на «ссызжую». Два года длилась последовавшая за арестом (без суда и следствия) ссылка в Спасское-Лутовиново, и только в 1854 г. Тургенев получает свободу.

К «Запискам охотника», повестям и поэмам 40-х годов примыкают своей сатирической проблематикой пьесы И. Тургенева. Главными темами Тургенева-драматурга были критика нравственного бессилия русского дворянства, осмеяние «буйства» возвышенных романтических чувств, которые мешают увидеть реальную жизнь. В творчестве Тургенева появляется весьма популярный в 40-годы жанр одноактной комедии («Неосторожность», 1843, «Безденежье», 1846, «Завтрак у предводителя», 1849), которую можно рассматривать как форму драматизированного «физиологического» очерка, построенного на приеме саморазоблачения персонажей ситуацией диалога-общения. В двухактной пьесе «**Нахлебник**» (1848) Тургенев продолжает разработку галереи типов в духе «натуральной школы». Герой пьесы — Василий Кузовкин — «дворянин, проживающий на хлебах». Это один из первых в русской литературе образ «шута», приживальщика, который психологически разносторонне будет разработан Ф. Достоевским. Он остро осознает несправедливость окружающего мира, но только в наиболее острые моменты жизни способен на протест, который, впрочем, быстро теряет свою актуальность. Тургенев создает первую в русской литературе психологическую драму, раскрывшую особенности социальной психологии человека. Исследование социальной психологии типов русской действительности будет продолжено и в пятиактной драме «**Месяц в деревне**» (1850). В пьесе мирное существование провинциальной семьи Ислаевых нарушает приезд студента Беляева, в которого влюбляются хозяйка имения и ее воспитанница. Возникающий в комедии любовный треугольник становится средством развенчания пустоты и никчемности существования всех без исключения действующих лиц.

Комедией «**Холостяк**», продолжившей традиции натуральной школы и отстаивающей нравственное достоинство «маленьких людей», Тургенев успешно дебютирует как драматург на петербургской сцене в 1849 г. Писатель вынашивал планы продолжить драматургическую

деятельность, но прервал ее, закончив работать для театра водевилем «Провинциалка» и драматической сценкой «Вечер в Сорренто».

События, развернувшиеся во Франции, вызвали резкое обострение идейно-политического противостояния демократических и либеральных кругов русского общества. Тургенев, всегда чутко реагировавший на смену общественного климата, возвращается к прозе (повести «Дневник лишнего человека», 1849, «Перелеска», 1850, «Затишье», 1854), в которой он обращается к проблеме идейного противостояния революционного и реформистского понимания дальнейшего развития русского общества. Характерна в этом плане повесть «Затишье», где Тургенев пробует силы в новой художественной манере. В основе повествования — рассказ о дворянском безволии, приводящем к трагедии как в общественном, так и в личном плане. В отличие от «Дневника лишнего человека» в «Затишье» Тургенев отказывается от приема психологического саморазоблачения персонажа и стремится выразить критическое отношение к герою сюжетной организацией материала, его композиционным решением. Осознавая необходимость смены эстетических ориентиров, Тургенев признавался в одном из писем Анненкову: «Надобно пойти другой дорогой<...> и раскланяться навсегда с старой манерой. Довольно я старался извлекать из людских характеров разводные эссенции... Но вот вопрос: способен ли я к чему-нибудь большому, спокойному! Дадутся ли мне простые, ясные линии...» Смена повествовательной манеры заявит о себе в новом для Тургенева жанре — жанре романа, к которому он обратится в июне 1855 г., начав писать роман «Рудин».

«Рудин».

«Дворянское гнездо»

Первый роман Тургенева, напечатанный в «Современнике» в начале 1856 г., вызвал большой интерес русской общественности. Писатель посвятил его изображению и оценке характера передовой дворянской интеллигенции 1840—1850-х годов, переживающей нравственный кризис, причину которого Тургенев видел в отсутствии четкого представления этой части русской передовой молодежи о том, как использовать полученные знания, о конкретных формах пробуждения национального самосознания. Главный герой романа — Дмитрий Рудин — сложная, противоречивая натура, характер которой раскрывается прежде всего в *слове*.

С первых страниц романа Тургенев представляет своего героя как человека, обладающего выдающимися способностями оратора. Появ-

ление Рудина в кружке Дарьи Михайловны и его спор с Пигасовым о статье барона вызывают активную реакцию слушателей («А он человек неглупый», — подумал каждый»), что, в свою очередь, ставит персонажей в новые отношения друг к другу. Дарья Михайловна, замечает автор, гордилась своей находкой и уже «заранее думала о том, как она выведет Рудина в свет», Александра Павловна «была удивлена и обрадована», Пандалевский завидовал, Пигасов думал: «Дам пятьсот рублей — еще лучше соловья достану», но большие все же «были поражены Басистов и Наталья: Басистов «слушал, слушал, как отроду не слушал никого, а у Натальи лицо покрылось краской<...> и взор ее, неподвижно устремленный на Рудина, и потемнел, и заблестал...». Сильные чувства, испытанные Басистовым и Натальей, не получают словесного выражения. Автор обходит молчанием внутреннее состояние героев, но сообщает о бессонной ночи каждого: «Басистов целую ночь не спал<...> писал письмо к одному своему товарищу в Москву», а «Наталья<...> ни на минуту не уснула и не закрывала даже глаз».

В конце третьей главы Тургенев завязывает любовную интригу, положенную в основу сюжета романа. В отношениях с Натальей Ласунской проходят проверку жизненные принципы Рудина, о которых он много и красноречиво *говорит* и в кружке ее матери, и с нею самой. Если темы, обсуждаемые в кружке, обозначены в диалогах персонажей, то содержание разговоров Рудина и Натальи в течение двух месяцев (именно столько времени проходит со дня приезда героя до объяснения в беседе) Тургенев также обходит молчанием. Они становятся известными читателю только в сцене свидания героев у Авдюхина пруда. Ситуация «rendez-vous» ставит героя перед проблемой выбора и раскрывает полную несостоятельность тех нравственных норм, словесное выражение которых так привлекло и увлекло Наталью. Он отказывается решить судьбу девушки, ответить за ее честь, пугается и призывает ее покориться судьбе. Разоблачение Рудина заключено и в суждениях Натальи, которая напоминает ему его собственные слова о свободе, о самопожертвовании и выносит суровый приговор: «Я помню все ваши слова, Дмитрий Николаевич», но «от слова до дела еще далеко, и вы теперь струсили...».

Важную роль в создании образа Рудина играет слово Лежнева: ему Тургенев доверяет характеристику героя в начале и в конце романа. Отрицательная оценка Лежневым Рудина дается автором в шестой главе сразу же после полупризнания его в любви Наталье. Рудин красиво сравнивает себя со старым дубом, у которого «старые листья только тогда опадают, когда молодые начинают пробиваться». Одновременно с объяснением Рудина происходит разговор в доме Волынцевых. Тур-

гнев поручает Лежневу объявить причину его сдержанности по отношению к Рудину и тем самым «прогнозирует» развитие событий. Лежнев обвиняет Рудина в том, что он не отвечает за свои слова, которые «так и останутся словами и не станут поступком». Право на это суждение дает ему давнее знакомство с Рудиным. Лежнев выступает в роли Кассандры, рассказывая о том, как *разъяснение* Рудиным отношений Лежнева с любимой женщиной привело к их разрыву. «Он пустился, — признается Лежнев, — обоим нам объяснять нас самих<...>деспотически заставляя отдавать отчет в наших чувствах и мыслях, хвалил нас, порицал, вступил даже в переписку с нами...» Эмоциональный монолог сдержанного Лежнева содержит намек на возможность повторения ситуации, однажды уже «проигранной» Рудиным. Посещение Рудиным Волынцева и извещение о том, что Наталья и он любят друг друга, подтверждает справедливость слов Лежнева. Он убежден в том, что истинной причиной оскорбительного визита было стремление Рудина «красноречие в ход пустить<...> Ох, язык его — враг его...». Рудин действительно виноват в том, что пытался облечь в слова «невыразимое», тайное, ведомое только двоим. Рассудочность и рационализм Рудина подвергаются суду не только Лежнева, но и Пигасова, на справедливое суждение которого ссылается Тургенев: Рудина, «как китайского болванчика, постоянно перевешивала голова».

В конце романа *слово* Лежнева о Рудине и его оценка претерпевают значительные изменения. Лежнев горячо защищает Рудина, уверяя всех, что слова Рудина пробуждали молодежь, звали к исполнению прекрасных замыслов. Его поддерживает Басистов, соглашаясь с тем, что этот человек «с места тебя сдвигал, он не давал тебе останавливаться, он до основания переворачивал, зажигал тебя!» Последняя встреча Лежнева и Рудина представлена Тургеневым как сцена примирения: не случайно она посвящена воспоминаниям о юности и печальному рассказу Рудина о невозможности примирить романтические идеалы московского кружка с реальной действительностью. В словах Лежнева заключена мысль самого Тургенева о том, что трагедия Рудина — трагедия поколения 40-х годов, так и не сумевшего обрести «почву» под ногами. Впрочем, перемена настроений и мыслей Лежнева вызвана и обстоятельствами его собственного развития. Активная хозяйственная и общественная деятельность героя также не принесла ему особого удовлетворения: в конце романа Лежнев — растолстевший усадебный обыватель, с горечью признает, что «новые поколения идут мимо...» них, к другим целям.

Появление романа «Рудин» обострило отношения Тургенева и демократического по своей направленности журнала «Современник».

В 50-х годах в «Современнике» появляется целый ряд материалов, направленных на критику русского либерализма. Встречаясь в редакции с Чернышевским, Добролюбовым, Тургенев чувствует, что его собственные общественные настроения идут вразрез с идеалами демократов, пропагандирующих идею крестьянской революции. Тургенев же остается на прежних позициях, которые были изложены им в «Заметках» еще в начале 40-х годов. Тургенев был искренне уверен, что избежать назревающего социального конфликта можно при условии полного правового освобождения крестьян и узаконенного земельного размежевания их с помещиками. В условиях крепостного права эти идеалы имели ярко выраженный *романтический* характер: смысл своей литературной деятельности Тургенев видел в том, чтобы воплотить в художественном творчестве *нравственную*, а не политическую сторону собственного мировоззрения.

Повесть «Ася» (1857) можно рассматривать как своеобразную творческую лабораторию, из которой вызревал замысел «Дворянского гнезда». Герой повести г-н Н (он даже не назван Тургеневым по имени, что указывает на обобщенно-психологическую основу его характера) и Ася (дочь помещика и крепостной) — противопоставлены друг другу не только психологически, но и социально. Жажда счастья — основной мотив характера героя; ему кажется, что в стремлении к возвышенным душевным переживаниям (любви, постижении тайн гармонии природы) заключается высший смысл жизни, приобщение к истине, добру и справедливости. Возвышенные переживания героя, вызванные чувством к Асе, сопряжены в повести с его размышлениями о России, искренним желанием «дышать русским воздухом, ходить по русской земле». Русская душой и сердцем, Ася смогла оценить искренность и эмоциональную утонченность переживаний г-на Н, но поняла, что ее стремление к «молитве, трудному подвигу» во имя других чуждо человеку, которого она полюбила. Ей нужен был «герой, необыкновенный человек», сумевший бы направить ее жизненный путь, но Тургенев отказывается сделать из г-на Н героя и тем самым завершить конфликт счастливой развязкой. Подобно Рудину г-н Н в решающий момент колеблется, лукавит перед собой и перед Гагиным. В этом проявляется слабость не только его характера, но и иллюзорность либеральной романтики, о чем писал в своей статье Н.Г.Чернышевский, посвятив разъяснению идеи повести «Ася» статью «Русский человек на rendez-vous».

Для Тургенева идейное осознание социальной слабости дворянской интеллигенции имело иной смысл. В новом романе «Дворянское гнездо», над которым Тургенев работал летом и осенью 1858 г. в Спасском-

Лутовиново, писатель проводит мысль о существенном отличии *идейных* позиций лучшей части современного русского дворянства по сравнению с их отцами, стремившимися ввести в русскую общественную жизнь «системы», заимствованные на Западе. Поэтому такое значительное место уделяет Тургенев биографии отца Лаврецкого — «цивилизованного» барина, ведущего свою родословную со времен княжения Василия Темного и имевшего среди предков и жестоких самодуров, и взбалмошных бездельников, среди которых был и дед Федора Лаврецкого. Рассказывая биографии предков Лаврецкого, Тургенев по-своему продолжает «Мою родословную» Пушкина, но иначе расставляет в ней акценты. Содержанием родословной Лаврецких является изображение «чуждости» предков героя национальным интересам России. Вот как характеризует автор систему взглядов, сформировавших отца Федора Лаврецкого: «и Дидерот, и Вольтер <...> и Руссо, и Рейналь, и Гельвеций, и много других, подобных им, сочинителей сидели в его голове, но в одной его голове...». Поэтому неизбежным оказывается конфликт дела и отца из-за крестьянки Малаши, ставшей матерью Федора. Однако более существенным для Тургенева оказывается то, что система воспитания сына отцом-англоманом, называвшим себя патриотом, «хотя Россию знал плохо, не придерживался ни одной русской привычки и по-русски изъяснялся странно», не подготовила Федора Ивановича к жизни. Выпускник Московского университета 30-х годов, глубоко чувствующий, нравственно и физически здоровый, Лаврецкий переживает трагедию брака с Варварой Петровной и возвращается из-за границы в Россию, чтобы начать жизнь заново. В отличие от своих предшественников (шигровского Гамлета, Рудина, г-на Н) Лаврецкий не склонен к «умствованиям» — он наблюдатель и созерцатель жизни, но в определенный момент жизни готов защищать свои нравственные идеалы.

В полной мере они высказываются в спорах с Паниным — карьеристом и позером, человеком без определенных убеждений, любящим «пускать в ход германское слово» и черпающим свои познания из популярных французских брошюр. Называя Лаврецкого консерватором, Панин развязно утверждает: «Россия отстала от Европы», «мы даже мышеловки не выдумали». В спорах с Паниным Лаврецкий отстаивает самостоятельность России и резко критикует его высказывания. На вопрос, зачем он вернулся в Россию, Лаврецкий, не задумываясь, отвечает: «Пахать землю и стараться как можно лучше ее пахать». Тургенев не стремится доказать читателю, что западничество русской дворянской интеллигенции приносит вред русской культуре. Автор, так же как и его герой, враг всяких готовых «систем», враг «надменных пере-

делок, не оправданных ни знанием родной земли, ни действительной верой в идеал». Он сторонник «признания народной правды и смирения перед нею».

Из эпилога романа мы узнаем, что Лаврецкий, отказавшись от личного счастья, вступает на путь общественного служения: он, пишет Тургенев, «сделался действительно хорошим хозяином, действительно выучился пахать землю и трудился не для одного себя; он, насколько мог, обеспечил и упрочил быт своих крестьян». Продолжая считать высшим благом в жизни человека личное счастье, герой романа жертвует им, склоняясь перед долгом. Признав невозможность личного счастья для себя, Лаврецкий в конце романа с грустью обращается к молодому поколению. «Играйте, веселитесь, растите, молодые силы, — думал он, и не было горечи в его думах, — жизнь у вас впереди, и вам легче будет жить: вам не придется, как нам, отыскивать свою дорогу, бороться, падать и вставать среди мрака<...>А мне <...> остается отдать вам последний поклон — и, хотя с печалью, но без зависти, безо всяких темных чувств, сказать, в виду конца, в виду ожидающего бога: «Здравствуй, одинокая старость! Догорай, бесполезная жизнь!» Таким образом, в конце романа Тургенев показывает, что, несмотря на искренние попытки героя быть деятельным, он вынужден признать свою полную бесполезность. Крах надежд Лаврецкого на личное счастье является символическим отражением того социального поражения, которое переживало дворянство в эти годы. В разрешение этической проблемы героя Тургенев вкладывал большой политический и конкретно-исторический смысл.

Идея Лаврецкого о «смирении перед народной правдой», идея самоотречения и принесения личной «жертвы» во имя долга реализована Тургеневым в центральной сюжетной линии романа — истории взаимоотношений Лаврецкого и Лизы. Образ Лизы Калитиной — воплощение типа «тургеньевской девушки» — натуры искренней, живой, обладающей чувством моральной ответственности за свои поступки. Она требовательна к себе, в трудные минуты способна к самопожертвованию. Многие черты ее характера сближают Лизу с пушкинской Татьяной, что неоднократно отмечалось современной Тургеневу критикой. Воспитанная в религиозных традициях, Лиза верит не в религиозные догмы, а в справедливость христианских заповедей любви к людям, жертвы во имя спокойствия и благополучия других людей. Она ощущает свою кровную связь с простым народом, уважение и интерес к нему. «Лизе и в голову не приходило, — пишет Тургенев, — что она патриотка; но ей было по душе с русскими людьми; русский склад ума ее радовал; она, не чинясь, по целым часам беседовала со старостой

материнского имени, когда он приезжал в город, и беседовала с ним, как с ровней, без всякого барского снисхождения».

Тургенев, как в «Рудине», не прослеживает в деталях возникновение духовной близости Лаврецкого и Лизы. Но он находит другие средства передачи быстро растущего взаимного расположения героев. Важную роль в поэтизации их отношений выполняет музыка Лемма. Под ее аккомпанемент раскрываются лучшие движения души героев, музыкальной темой сочинения Лемма выражено в романе чувство любви Лаврецкого и Лизы. Лемм создает в своем сочинении образ «души, только что потрясенной счастьем любви»; звуки музыки «сами пылали любовью». Но блеснувшая для Лаврецкого надежда оказалась призрачной: он вынужден покориться неумолимым обстоятельствам: выбор между счастьем с Лизой и долгом по отношению к жене и ребенку вынуждает героя покориться неумолимым обстоятельствам. Добролюбов увидел драматизм положения Лаврецкого «не в борьбе с собственным бессилием, а в столкновении с такими понятиями и нравами, с которыми борьба действительно должна утратить даже энергичного и смелого человека». Несмотря на свои симпатии к либеральному дворянству, Тургенев изображал правду жизни. Этим романом писатель подводит своеобразный итог значительному периоду своего творчества, ознаменовавшегося поисками положительного героя в среде дворянства, с грустью показывая, что «золотой век» дворянства отошел в прошлое.

Романы Тургенева: особенности поэтики

Романы Тургенева характеризует особый тип времени и пространства, в рамки которого заключены события произведения. Как правило, это один-два летних месяца, время расцвета природы и чувств человека. Тургенев во всех своих романах следует принципу, избранному еще в пору становления своего как писателя, проводя зримую параллель жизни человека и природы. В основе сюжета — рассказ об испытаниях героев любовью: способность героев к глубокому чувству — важная черта характеристики персонажа. Не случайно ключевые в смысловом отношении эпизоды объяснения между героями происходят в разгар лета, на открытом воздухе: в саду (Лиза и Лаврецкий), около пруда (Наталья и Рудин), у открытого в сад окна (Одинцова и Базаров), в роще (Марианна и Нежданов). Символическая роль отводится Тургеневым и времени суток. Как правило, это вечер или ночь, когда чувства человека особенно обостряются и момент духовного единения или разлада мотивирован более глубоко. В этих сюжетных узлах повество-

вания отчетливо проявляется мысль Тургенева о человеке как части природы и об активной роли ее в формировании духовного начала личности.

Особенности хронотопа определяют и композицию образов, способы их психологической характеристики. Тургенева интересует сам процесс переживания. Он не наделяет своих героев склонностью анализировать переживания, предоставляя читателю право самому судить о масштабе чувств, которые испытывает герой. Завершая сцену признания в любви Базарова Одинцовой, Тургенев кратко замечает: «Одинцова протянула вперед обе руки, а Базаров уперся лбом в стекло окна». Он задыхался; все тело его видимо трепетало... это страсть в нем билась, сильная и тяжелая — страсть, похожая на злобу и, быть может, сродни ей». Эмоциональная рефлексия, считал Тургенев, таит в себе большие познавательные и эстетические возможности, чем анализ ее. Поэтому такую важную роль в раскрытии внутреннего мира героев играют описательные элементы: портрет и пейзаж.

Тургенев — мастер портретной характеристики. Он считает необходимым дать читателю представление о внешнем облике даже незначительного (в сюжетном отношении) персонажа. Необязательным может показаться подробное описание внешности слуги Николая Кирсанова («бирюзовая сережка в ухе, и напояженные разноцветные волосы, и учтивые телодвижения...»), которое «открывает» роман «Отцы и дети». Но дело в том, что контрастное сопоставление скромного внешнего облика Кирсанова и «вызывающе» эффектной внешности его слуги, человека «новейшего, усовершенствованного поколения», как пишет Тургенев, уже обозначило главную проблему всего романа, проблему поколений, «отцов» и «детей», аристократии и демократии.

Представляя читателю своих героев, Тургенев считает обязательным дать характеристику их внешности еще и затем, чтобы подготовить восприятие читателя, настроить его на соответствующий лад. Портрет становится формой выражения авторской позиции. Первое впечатление от героя в романах Тургенева, как правило, не меняется, подтверждаясь его поступками.

Принципы характерологии вырабатываются Тургеневым в процессе работы над первым романом «Рудин» (1849). В образе Пигасова автор запечатлел тип озлобленного помещика-глупца с претензией на остроумство. В самой последовательности знакомства читателя с Пигасовым заключена важная закономерность: Тургенев начинает с характеристики внешнего облика героя, манеры его поведения, затем дает сведения о биографии Пигасова и напоследок сталкивает этого деревенского философа в споре с Рудиным. Поверхностность подчас мет-

ких житейских суждений доморощенного философа обнаруживается с первых же минут его разговора с Рудиным, плавно перешедшего в спор. Предметом осмеяния становится сам тип критического отношения к действительности, в дальнейшем разработанный в образе Евдоксии Кукшиной («Отцы и дети»).

Если для Пигасова участие в диалоге-споре и речевая характеристика становятся одновременно и формой саморазоблачения персонажа, то для представления Пандалевского Тургенев использует описание манеры его поведения. Черты внешнего благородства и благообразия фиксируются автором до тех пор, пока не становится очевидной их полная противоположность внутреннему миру героя. Лицемерие героя раскрывается в тонкой иронии авторского повествования о нем. Роман собственно и начинается с эпизода встречи Александры Павловны и Пандалевского на проселочной дороге. Александра Павловна еще не видела его, а «он уже давно улыбался ей», «выступал маленькими шажками, ведя ее под руку», а проводив, «убрал с лица улыбку, почти суровое выражение лица появилось у него, даже походка Константина Дномидовича изменилась: он теперь и шагал шире и наступал тяжелее».

Особая роль принадлежит портрету в создаваемых Тургеневым женских образах. Они проникнуты мягким лиризмом: в женщине Тургенев видит существо высшего порядка. Чаще всего именно женщины и девушки Тургенева пробуждают к жизни лучшие духовные качества героев. Так происходит с Рудиным, Лаврецким, Базаровым, Нежладовым. В объяснении Тургеневым обаяния женской силы большую роль играют написанные художником портреты героинь, которые также предвещают восприятие читателем их поступков. Для читателя важным оказывается то, кому Тургенев доверяет представить свою героиню. Так, портрет Одинцовой дан в восприятии Аркадия, для которого она, как и в момент первого знакомства, так и осталась загадкой. Это подчеркнуто ситуативным характером портрета: описанием отдельных деталей облика, передающих внешнее, но не характеризующих внутренний источник «ласковой и мягкой силы», веявшей от ее лица.

Типизирующее начало в портрете связано не столько с героем, чей облик предстает перед читателем, сколько является характеристикой персонажа, с точки зрения которого дается описание. Портрет «загадочной княгини Р.», в которую влюблен Павел Кирсанов, — это в первую очередь свидетельство преклонения героя перед романтическим идеалом женщины-загадки. Не случайно ее внешний облик дается вначале в интерпретации Аркадия, а затем уточняется самим Павлом Петровичем, который видит в Фенечке черты княгини Р. Однако сопо-

ставив оба визуальных облика, обнаружим, что внешне ничего общего в них нет: для героя-романтика сама внешность не играет особой роли, так как он сосредоточен на собственных чувствах, а не на своем «предмете».

Лиза Калитина также «увидена» глазами Лаврецкого, романтика и идеалиста. Паншина же Тургенев «лишает» способности «портретировать» Лизу: в нем отсутствует необходимое для этого романтическое начало: его прагматичная натура обрисована резко сатирически. Таким образом, поэтическое, идеализирующее начало, свойственное многим героям Тургенева, является важной положительной характерологической чертой образа.

Для поэтики романов Тургенева типично обращение к приему постепенного, концентрического раскрытия характеров. Действительность его проявляется в главе, посвященной описанию визита Базарова и Аркадия к Кукшиной. Автор «ведет» читателя по улице губернского города, постепенно приближаясь к дому героини. Тургенев фиксирует детали, проникнутые авторской иронией: «криво прибитую визитную карточку» на двери, внешний вид не то кухарки, не то компаньонки в чепце — «явные признаки прогрессивных стремлений хозяйки». Минувя переднюю, читатель оказывается в комнате, которая «... походила скорее на рабочий кабинет, чем на гостиную. Бумаги, письма, толстые номера русских журналов, большую частью неразрезанные, валялись по запыленным столам; везде белели разбросанные окурки папирос». Затем следует портрет Кукшиной, «дамы еще молодой, белокурой, несколько растрепанной, в шелковом, не совсем опрятном, платье, с крупными браслетами на коротеньких руках и кружевной косынкой на голове», подводящий к главному сюжетному узлу сцены — оценке Базаровым Кукшиной: «Чего ты пружинься?» В этом просторечном словечке «пружинься» заключена точная оценка «демократических» усилий людей, примкнувших к «модному» в то время увлечению передовыми идеями.

Пейзаж в произведениях Тургенева — не просто описание природы, окружающей человека. Это ключ к характеристике персонажа. Тургеневскому пейзажу свойственна картинность: важным оказывается то, что схватывается первым впечатлением, не требующим упорядоченности последовательно названных явлений. Такой пейзаж строится на простых мотивах: света и звука, которые важны не сами по себе, а как формы, в которые отливается впечатление героя. Собственно пейзаж перестает быть описанием окружающей человека природы: он становится средством психологической характеристики героя, «картиной» его душевного состояния. Такова, например, функция пейзажа-настро-

ения в XX главе романа «Дворянское гнездо», композиционно выделенного в отдельную главу.

Строго говоря — это не пейзаж, а пространство внутреннего мира персонажа, и вместе с тем одна из возможных точек «съемки», открывающая простор читательской интерпретации. Здесь перед нами заявка Тургенева на смену типа эстетического видения в искусстве: организация повествования не во временном (что характеризует классическую форму литературы), а в пространственном измерении, при этом живописи.

В данном случае попытаться определить характер эмоции Лаврецкого — значит разрушить ее. Идея сцены в целом постигается только в результате понимания разных смысловых пластов эпизода. К ним относятся детализация звуковой картины внешнего мира («Вот где-то за крапивой кто-то напевает тонким-тонким голоском; комар словно вторит ему; сквозь дружное, назойливо жалобное жужжание мух раздается гуденье толстого шмеля <...> петух на улице закричал... простучала телега... и вдруг находит тишина мертвая...»), фиксация предметной сферы ближнего и дальнего планов («вот тут, под окном коренастый лопух лезет из густой травы, ...а там, дальше, в полях, лоснится рожь, и овес уже пошел в трубочку, и ширится во всю ширину свою каждый лист на каждом дереве...»).

Проходящее рефреном через всю главу определение Лаврецким собственного состояния очень символично: «Вот когда я попал на самое дно реки... Вот когда я на дне реки...» Оно характеризует соединение и прошедшего, и настоящего в переживаемый момент времени. Герой показан в один из наиболее ответственных периодов своей жизни, автор заставляет работать читательское воображение, направляя его рядом деталей внешнего, предметного мира, отмеченных героем.

Важен для характеристики психологического облика персонажа мотив дороги в пейзажной зарисовке. Тургенев создает особую поэтику пейзажа как близкого пространства, в котором живет человек. Так, не случайно роман «Отцы и дети», посвященный острой проблеме современности, открывается пейзажем дороги, а завершается пейзажной зарисовкой могилы Базарова: философским размышлением о жизненном пути, пройденном героем.

Функция пейзажа в этом романе гораздо более значительна, чем об этом принято говорить. Кольцевая симметрия не сводима лишь к идее вечного торжества жизни, поскольку в таком случае мы не выходим за пределы композиционной структуры текста.

Финальный пейзаж также выстраивается Тургеневым с расчетом на корректировку оценки его смысла. Это также пейзаж «настроения», с

неподвижными фигурами родителей Базарова в роли стаффажа (стаффаж — включение в пейзаж фигур людей). Пейзажная зарисовка переставляет акцент в восприятии финала: на первый план выходит апелляция автора к читателю, возбуждение его эмоциональных реакций.

Особую роль в романах Тургенева играет явление синестезии — передача в словесном образе зрительных и слуховых впечатлений. С начала 70-х годов пейзаж Тургенева претерпевает эволюцию, приобретая черты импрессионистического. Тургенев, имевший прекрасную коллекцию пейзажной живописи, где были произведения Т. Руссо, Ш. Добиньи, Н. Дназа, нашел в их полотнах тот же неподдельный интерес к передаче настроения. В романе «Новь» (1876) пейзаж настроения становится важнейшей формой выражения чувств героя. Очертания предметного мира расплываются, что психологически мотивировано внутренней сосредоточенностью Нежданова на своих переживаниях: когда одно из облаков налетало на солнце, «...все кругом становилось — не темно, но одноцветно. Но вот оно пролетело — и всюду, внезапно, яркие пятна света мятежно колыхались снова: они путались, пестрели, мешались с пятнами тени...» Импрессионистически подан и эпизод появления Марианны, пришедшей в рощу на свидание к Нежданову: герой вдруг замечает, что «пятна света и тени скользили по фигуре снизу вверх... значит, она приближается». Как видим, в пейзажах тургеневские герои ищут подкрепления своим впечатлениям, поэтому такой важной оказывается их функция в произведении.

В основе сюжета практически всех романов Тургенева лежит любовная интрига. Испытание любовью определяет развитие действия в них: Тургенев тщательно «отбирает» события, которые характеризуют переживания его персонажей, оставляя на периферии внимания читателя эпизоды, содержащие бытовые зарисовки среды. Не получают развития и те элементы повествования, с которыми связана мотивировка развития действия. Так, в восьмой главе романа «Отцы и дети» Тургенев отправляет Павла Петровича с визитом к Фенечке, не объясняя читателю причины появления его в задней половине дома. Обходит писатель молчанием и историю ухаживаний Николая Петровича за Фенечкой. Мотивация же действия, кульминация которого наступит в момент дуэли, содержится в словах Базарова, заключающих девятую главу: «Помилуй! — обращается он к Аркадию, — в сорок четыре года человек, pater familias, в ...м уезде — играет на виолончели!» Тургенев фиксирует внешнее проявление чувств старшего Кирсанова (игра на виолончели). Ведь именно в игре Николая Петровича читатель должен

был «услышать» реакцию героя на взволновавшее его событие дня: приход Павла Петровича к Фенечке.

Другим важным отличием композиционной структуры романов является симметрия в расстановке действующих лиц. Тургенев неоднократно упрекали в том, что этот принцип создания системы образов архаичен, ориентирован на традиции французской классической комедии, но именно в этой архаике и проявляется глубинный смысл тургеневского приема. Симметрия включает в себе скрытое сравнение, сопоставление, которое подразумевает активность читательской позиции. Так, в «Отцах и детях» система образов представляет собой несколько пар (Базаров — Одинцова, Аркадий — Катя, Николай Петрович — Фенечка, Павел Петрович — княгиня Р).

Творчество 70–80-х годов

В 1877 г. Тургенев создает знаменитые «Стихотворения в прозе». Название это принадлежит не автору, а издателю журнала «Вестник Европы» М. Стасюлевичу, в котором с предельной ясностью обозначен результат тех поисков в области синтеза поэзии и прозы, над которым экспериментировал еще молодой Тургенев.

«Стихотворения в прозе» обладают особой ритмической природой. В своих «*Senilia*» («Старческое») Тургенев создает довольно жесткую модель новой прозаической конструкции, главной особенностью которой является все возрастающая (по сравнению с «обычной» прозой), ритмообразующая роль абзаца (прозаической строфы). По-видимому, наличие такой двойной мотивировки и оказывается в структуре стихотворений в прозе главным признаком «стихотворности».

«Стихотворения в прозе» — маленькие произведения разножанрового характера, своеобразные мысли вслух. Это лирические по своему содержанию размышления Тургенева о жизни. Но и здесь встречаются отдельные сатирические зарисовки («Гад», «Корреспондент», «Дурак», «Эгоист», «Череп»). В них ярко и образно представлены типы разных слоев общества, никчемные и пустые. В 1883 г. Тургеневым написан рассказ «Конец», в центре которого — образ помещика Талагаева, крепостника и изувера. Перед нами тип Иудушки Головлева, страшный в своей парадоксальности. Спокойный тон повествования резко контрастирует с перечислением душегубств Талагаева, в которых и заключается смысл его существования: похищение пятнадцатилетней девочки и травля ее отца борзыми, продажа мужику краденой лошади и так далее.

Особенностью стихотворений в прозе является то, что это миниатюрный рассказ, насыщенный лирической эмоцией. Возникновение

данного жанра в творчестве Тургенева — закономерно, так как для его романов в высшей степени характерен принцип сложения целого из вполне законченных эпизодов. Например, романтическая повесть о роковой любви Павла Петровича в «Отцах и детях» отличается по своему стилю от остального повествования. Некоторые стихотворения в прозе представляют собой вариацию ключевых по своему лирическому содержанию эпизодов его повестей и романов. Стихотворение в прозе «Деревня» близко по содержанию и стилю ХХ главе романа «Дворянское гнездо», передающей настроения вернувшегося на родину Лаврецкого. В стихотворении «Без гнезда» воссозданы лирические темы повести «Дневник лишнего человека». Стихотворения «Порог» и «Чернорабочий и белоручка» связаны с сюжетной ситуацией романа «Новь».

В истории русской литературы Тургенев остается в первую очередь писателем-прозаиком. Тем не менее новаторские для его времени опыты синтеза «пограничных» форм стиха и прозы в собственных произведениях, в переводах У. Уитмена, сцен из «Фауста» Гёте позволяют рассматривать его как писателя, во многом определившего направление поисков русской литературы в этой области. Так, традицию «Стихотворений в прозе» поддержали В. Гаршин, А. Толстой, в переосмысленном виде она отразилась в лирических миниатюрах М. Пришвина, традицию «строфической» прозы подхватили А. Белый и И. Бабель.

В 80-е годы заметно усиливается интерес писателя к «таинственному источнику романтизма». Художественному исследованию тайн психики человека посвящены «мистические произведения: «Песнь торжествующей любви», «Клара Милич» («После смерти»), «Собака», «Стук... стук... стук». В этих произведениях романтика не просто сочетается с реалистическим типом изображения — она становится одним из элементов стиля. Внутренний мир героев «Песни торжествующей любви» — Муция, Валерии — рисуется загадочным, таинственным, необъяснимым с точки зрения здравого смысла. Философские проблемы свободы воли, добра и зла, чувства и долга разрешаются в поздних произведениях Тургенева не в прямом столкновении мнений, как это было в «Рудине», «Отцах и детях», «Нови», а в художественной констатации факта относительности знания человека о самом себе и окружающем его мире. Тургенев не объясняет происхождение волшебной силы Муция, не дает разгадку появления пряди волос умершей Клары на подушке героя в запертой комнате: он оставляет простор для работы воображения читателя. Картина мира, созданная в «мистических» повестях Тургенева, свидетельствовала не о «деградации» идейного писателя, а о стремлении глубже понять истоки мироздания.

Фантастическое в поздних произведениях писателя — форма бытия реального мира, еще не понятого и не разъясненного человеком. Романтический гротеск Тургенева оказывается не менее действенным приемом характеристики человека, чем изображение «жизни в формах самой жизни».

В последнем прижизненном издании собрания сочинений Тургенева 1880 г. под общим заглавием «Литературные и житейские воспоминания» было опубликовано несколько мемуарных очерков и статей, в которых писатель предстает перед нами в новом облике — публициста и полемиста. В статье «Вместо вступления» (она была написана еще к изданию сочинений 1869 г.) Тургенев, отвечая на многочисленные упреки критики в том, что он пишет о России, находясь вне ее пределов, высказывает главную мысль, определившую пафос его творчества: «...Я полагаю, — писал Тургенев, — ...что нас хоть в семи водах мой, — нашей, русской сути из нас не выведи. Да и что бы мы были, в противном случае, за плохонький народец! Я сужу по собственному опыту...» Тургенев никогда не покидал русской почвы: достояние и судьба его земли, а о ней он говорил не как об отечестве вообще, а как «о нравственном и умственном достоянии каждого», всегда были важным ориентиром творчества.

АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ ОСТРОВСКИЙ (1823–1886)

А.Н. Островский до сих пор остается загадочной фигурой в русской драматургии. Он был традиционен в том смысле, что не нарушал канонических законов драматургического действия: острой конфликтности, отчетливости сюжетных построений, где всегда проявлялась борьба разных волей, характеров и всегда оказывались победители или жертвы. И.А. Гончаров заметил, что в основу своего театра он положил «краеугольные» камни: Фонвизин, Грибоедов, Гоголь, т.е. творческое наследие драматургов. Он раз и навсегда избрал для себя единственный род творчества — драматическое искусство. В жанровом отношении Островский оказался невероятно многолик: все драматические жанры представлены в его творчестве.

Великая его заслуга состоит в том, что он лишь своими усилиями, в одном лице, дал репертуар русскому театру. До него сцена провела переводы французских мелодрам и водевилей или патристическими трагедиями с оглушительно рычащими трагиками и такими же злодеями. Одновременно он воспитал и новое поколение актеров.

В продолжение 40 лет успел поставить более 50 пьес, наполнил сцену своими героями, произвел переворот на ней, преобразовав вкусы публики и исполнителей.

Наконец, еще одна заслуга Островского состоит в том, что он создал исключительно многообразную и громадную по размаху изображенных событий картину русской жизни начиная с доисторических («Снегурочка»), боярских («Воевода») времен, исторических хроник XVIII в. и кончая современностью: эпохой бурного строительства железных дорог, торжества международных промышленных выставок, расцвета капитала с его безжалостностью и цинизмом. Такого масштаба, такого тематического богатства русская драматургия до Островского не знала.

В 1850 г. в журнале «Москвитянин» была напечатана комедия «Банкрот» (позднее получившая иное заглавие: «Свои люди — сочтемся!»). Она была с энтузиазмом встречена театрами и любителями литературы. Однако результатом шумных восторгов оказалось то, что на Островского обиделось московское купечество, постановка пьесы была строжайше запрещена, как и упоминание о ней в печати, а сам писатель попал под надзор полиции.

Лишь в 1853 г. впервые на сцене пошла его комедия «Не в свои сани не садись», сначала в Москве, потом в Петербурге. Ей сопутствовал тот же громкий успех, теперь уже зрительский, но повторилось то же, что произошло с «Банкротом». Только с той разницей, что на автора ополчилось дворянство, посчитавшее себя оскорбленным образом Вихорева, ловца богатых невест. После постановки в 1854 г. комедии «Бедность не порок» слава Островского как драматурга была окончательно упрочена. Картины быта, почерпнутые преимущественно в жизни купечества средней руки из московского Замоскворечья, были настолько выразительны, образы так правдивы, что за Островским на долгие годы закрепилось имя «Колумба Замоскворечья». Он продолжал идти вперед, в ногу с новой жизнью, даже временами опережая ее, а его все еще по старой памяти первых успехов называли первооткрывателем купечества на русской сцене. Но в пьесах начала 50-х годов, в отличие от «Банкрота», где господствовало безусловное отрицание, было заметно влияние славянофильских идей. В комедиях «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется» торжествует «старая правда», превозносится верность русским корням и истокам национальной жизни, положительные герои отличаются искренностью, добротой, незлобивостью, всепрощением. Главное в человеке — сохранить «душу живу», притом именно русскую душу, которая явно поэтизируется автором.

Вполне в духе славянофильской теории, искавшей истоки русского начала в старине, в сказаниях, в древних обычаях, драматург соединил в комедиях быт с народным творчеством: с остроумием поговорок и пословиц, с обрядами, с плясовыми и протяжными русскими песнями. В конце 50-х годов («В чужом пиру похмелье», «Доходное место», «Воспитанница») драматург возвращается к резкой критике действительности, характерной для «Банкрота». На него вновь обрушивается с репрессиями цензура и власти. «Доходное место», выставившее на всеобщий суд вечный недуг российской администрации: лихоимство чиновничества всех рангов, было запрещено, «Воспитанница» не допущена к представлению. В 1859 г. в «Современнике» И.А. Добролюбов выступил со статьей «Темное царство». Критик выделил две основные, социальные по своей природе темы драматурга: семейные и имущественные отношения. Но драматургическое искусство писателя не получило развернутой оценки, да «реальная критика» этой проблемой и не занималась, предпочитая рассуждать относительно злободневных общественных или политических вопросов. Между тем в 1859 г. была создана драма «Гроза» — одно из высших творений драматурга. По словам И.А. Гончарова, подобного произведения в нашей литературе еще не было. Круг обличительных идей, с которых начал свой творческий путь Островский, наконец, замкнулся, но на несравненно большей силе отрицания.

Мир самодуров и их жертв, знакомый по прежним пьесам, дополнился новой темой — резкого протеста, активного противостояния этой грубой силе порабощения и подавления личности. Пьеса отличалась искусно разработанной интригой, динамичным развитием действия, что не часто случалось у Островского прежде, замечательным композиционным планом, исполненным резких контрастов, трагичностью развязки. К 60-м годам относится увлечение Островского историческими пьесами, которые обычно определяются как исторические хроники: «Козьма Захарыч Минин, Сухорук», «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», «Тушино», «Василиса Мелентьевна». В 70-х годах появляются блестящие комедии, образцовые произведения этого жанра: «Лес», «Бешеные деньги», «Волки и овцы». Однако начало этому роду пьес, схватывающих в острой сатирической манере глубинные процессы русской жизни: крушение привилегированного дворянского сословия и наступление «золотого века» новой буржуазии, где свою волю властно диктует всему на свете капитал и «бюджет», конечно же, положила комедия конца 60-х годов «На всякого мудреца довольно простоты» (1868).

Надорванное тяжелейшим трудом здоровье (он написал 50 пьес и принимал участие в постановке большей части из них, преодолевая к тому же противодействие театральных чиновников), а в последние годы жизни он был занят обновлением русской сцены — все это привело к крайнему истощению сил, к болезни сердца. 2 июня 1886 г. драматург умер.

Начало творческого пути. Феномен «Банкрота»

Самое удивительное, что при таком громадном диапазоне интересов у Островского не было систематического образования. Из русских корифеев в этом отношении он напоминает Некрасова. В 1840 г. он поступил на юридический факультет Московского университета, но затем оставил его, оказавшись на службе в коммерческом суде, продолжив тем самым судьбу отца — незаметного судебного чиновника, ходока по делам купцов средней и мелкой руки. Однако эти годы дали ему такой богатейший запас наблюдений, который он мог впоследствии неутомимо разрабатывать, так что популярнейший колоритный его персонаж — сутяга-стряпчий, чиновник-взяточник — был постоянной фигурой его пьес. На основе его наблюдений в 1850 г. в журнале «Москвитянин» был опубликован «**Банкрот**» — пьеса, впоследствии получившая новое название: «**Свои люди — сочтемся!**».

Однако следует учитывать разницу между персонажами, тематикой произведения и его творцом. «Банкрот» своим появлением был обязан не просто непосредственным впечатлениям, но и интенсивнейшей духовной жизни своего автора. Это важно отметить, так как на протяжении едва ли не всего творческого пути за ним прочно закрепилось определение «Колумба Замоскворечья», т.е. драматурга-этнографа, успех которого заключался в верном изображении быта и довольно экзотических в своих проявлениях нравов купеческой среды. Давала себя знать инерция зрительского восприятия. Вспомним, как Пушкин далеко ушел вперед, но, опередив свое время, все еще именовался «певцом Руслана и Людмилы».

Подобная же история произошла и с Островским. Он, глубокий аналитик жизни, открывал в ней то, чего не видели другие, и давал имена совершенно новым типам, а его по-прежнему связывали с эпохой «Банкрота». Но и сам «Банкрот» был итогом не впечатлений Замоскворечья, а Москвы с ее интенсивной интеллектуальной и художественной жизнью. Это было время А.И. Герцена, Н.В. Станке-

вича, т.е. острых философских, художественных, политических споров. В университете он слушал Т.Н. Грановского, с его знаменитым, собиравшим интеллигенцию Москвы курсом средневековья; М.П. Погодин читал русскую историю с древнейших времен; А. Краевский вытребовал Белинского в Петербург именно из Москвы. И наконец, еще одна особенность московского существования, которая определила судьбу Островского, — яркая театральная атмосфера. Уже в гимназии Островский пристрастился к театру: на московской сцене блистали тогда Мочалов и Шепкин, о них говорили, спорили, молодежь бредила театром. Таким образом, художественные интересы Островского, будущего великого драматурга, уже в пору юности были ярко выражены. С 1843 г., оставив университет и затем с 1845 г. служа в коммерческом суде, он уже писал, был сочинителем, но тайным. Его дебют осуществился в газете «Московский городской листок»: это были **«Картины семейной жизни»** (1847), там же было опубликовано несколько сцен из комедии «Несостоятельный должник». Его заметили, и он, оставив службу в суде, перешел в редакцию «Москвитинина»: держал корректуры, давал мелкие статьи, вел переписку. Зарабатывал едва на жизнь; каждый день проходил пешком от Яузского моста на Девичье поле (километров шесть). Это было тяжелое время, но «в молодости нужда легко переносится», вспоминал он позднее.

«Банкрот» имел шумный успех. Пров Садовский читал его в московских гостиных, автор шел нарасхват (Островский был прекрасный чтец собственных произведений). Итог же этой волны популярности оказался самым плачевным: о пьесе нельзя было даже упоминать в печати, а постановка ее была запрещена. Причины неожиданных гонений заключались в том, что на автора обиделось целое сословие, и притом влиятельное, — купечество, а с ним шутки были плохи. На имя московского генерал-губернатора посыпались жалобы, доносы (их называли «просьбами»).

Так, после бури восторгов и публичных выступлений наступило горькое отрезвление — пьеса не могла быть поставлена на сцене, сам же автор попал под надзор полиции. Судьба Островского висела на волоске. Спасли увлечение, терпение и вера. Он продолжал писать, не надеясь на успех, как вдруг он пришел, но спустя три года! В 1853 г. была поставлена, в московском Малом театре, первая его комедия, увидевшая сцену, — **«Не в свои сани не садись»**. Ее выбрала себе в бенефис популярнейшая актриса Никулина-Косицкая. Но так как по положению, принятому в те времена, доход от бенефисной пьесы поступал в распоряжение дирекции театра и бенефициантки, автор и на этот

раз остался без гроша. В Петербурге пьеса имела такой же успех, если не больший, как и в Москве. Однако в преддверии торжества вновь возник призрак прежней катастрофы. Если «Банкрот» вызвал гнев купечества, то на новую комедию ополчилось дворянство: привилегированное сословие выставилось насмех и в пользу кого же — купечества! Герой комедии Вихорев (звучащее имя: по Далю — «ветрогон») отказывается от невесты, когда узнает, что она не получает приданого. Такое испытание приготовил для него отец Дуни, купец Русаков, зная, что при этом условии он откажется от нее. Автора могло спасти только чудо. И оно произошло. В Петербурге на первое представление явился император с семейством. Дирекция была в панике, так как доносы и жалобы (все те же «просьбы») уже пошли в ход. Но император оказался доволен. Николай I, суровый цензор Пушкина и «душитель» трагедии «Борис Годунов», дважды отвел беду от более поздних корифеев русской драматургии: спас Гоголя с его «Ревизором» и Островского с первой комедией, увидевшей сцену.

Автор «Банкрота» был, наконец, восстановлен в своих правах. Но с тех пор прошло три года, и новая комедия была уже совершенно иной по своему характеру пьесой.

В «Банкроте» ощущение правды художественного изображения было настолько сильным, что создавалось впечатление — это сама жизнь, не выдуманная, не сочиненная. Купцы не были новостью на русской сцене, они были желанными персонажами в водевилях, в мелодраматических и патриотических пьесах, был уже «Ревизор». Но здесь возник некий парадокс: такое правдоподобие, что оно показалось чем-то невероятным на сцене, даже чрезмерно эксцентричным. «Что за люди! Что за язык!.. Разве только в кабаках да неблагопристойных домах так говорят и действуют!» — раздраженно писал позднее водевилист Д.Т. Ленский.

Пьесы Островского с трудом пробивали себе дорогу, преодолевая сопротивление театральных чиновников и литераторов старого закала. Одна из причин резкого противодействия была достаточно ясна: чтобы дать такие картины русской жизни, требовались не только объективность художника и прекрасное знание предмета изображения. Нужны были еще и смелость, оригинальность, нужен был твердый характер, потому что Островскому приходилось идти против течения и бороться с рутинной устойчивых представлений и вкусов.

Другая причина успеха, помимо яркой правды художественного изображения, оставалась менее заметной. Картины действительности, поражающие своей этнографической точностью и национально русским колоритом, оказывались так верны, так рельефны и выразительны по-

тому, что автор их был замечательно глубоким, пронизательным *аналитиком жизни*. Он не просто вывел на сцену продукт типично русской среды — купцов Замоскворечья, все еще державшихся в тени, а сразу же, в первом же своем произведении, открыл новый, в высшей степени характерный тип, не известный до тех пор читателям и зрителям. Он не только создал ярко обобщенный образ, но и дал ему имя, правда, не в этой пьесе, а позднее, назвав его *самодуром*, а само явление *самодурством*. «Самодур, — говорит один из его персонажей, — это человек крутой сердцем. Ему хоть кол теши на голове, а он все свое. Для него нет никаких законов, он сам себе закон».

Как первооткрыватель громадной по своим масштабам и характернейшей русской проблемы, Островский опередил и Гончарова, и Тургенева: «Обломов», с его «обломовщиной», был опубликован в 1858 г., т.е. спустя 8 лет после появления «Банкрота», а «Отцы и дети» со словечком «нигилист» и вопросом о распри поколений и сословий — только в 1862 г. Это не было случайностью. Ведь Островский говорил в «Застольном слове о Пушкине», что великий художник дает не только мысли, а сами «формулы мыслей». Он создал уже в первой пьесе не просто образы, выразительные, правдивые, живые до обмана, но образы-обобщения, образы-символы, образы-знаки конкретного национального явления, названного им самодурной силой. За купцом Большовым последовали Гордей Торцов и Африкан Коршунов («Бедность не порок»), Брусков («В чужом пиру похмелье»), Курослепов («Горячее сердце»), Дикой и Кабанова («Гроза»).

Важно, однако, то, что самодурство в его трактовке было представлено отнюдь не как явление, рожденное только купеческой средой. Становилось все яснее, что это черта, присущая и родовому дворянству: помещица Уланбекова («Бедная невеста»), Мурзавецкая («Волки и овцы»), Мамаев, Крутицкий («На всякого мудреца довольно простоты»), Уар Кирилыч Бодаев, Гурмыжская («Лес»). Для Островского важно было подчеркнуть суть этого явления: *всевластие* одних и *безропотность, незащитность* других.

Он неумоимо разрабатывал этот тезис, открывая для русского сознания целые типы социального поведения и образа мыслей, психологии человека.

«Банкрот» поставил еще одну очень важную проблему — *воспитания и отношения сословий*. Но она получила новое, оригинальное развитие. Если традиционно, с комедий Фонвизина «Бригадир» и «Недоросль», с «Горе от ума» Грибоедова, это была галломания, то у Островского она превратилась в «дворяноманию». (Эта тема после «Банкрота» будет подхвачена комедией «Не в свои сани не садись»).

Олимпиада Самсоновна мечтает о женихе из благородных, а лучше всего — из военных. Фоминишна, ключница в доме, утешает ее: «Да что тебе дались эти благородные? Что в них за особенный вкус? Голый на голом, да христианства-то никакого нет: ни в баню не ходит, ни пирогов по праздникам не печет; а ведь хошь и замуж будешь, а надоест тебе соус-то с подливкой».

Но Липочку не урезонить, у нее свой резон: «Ты, Фоминишна, родилась между мужиков и ноги протянешь мужичьей. Что мне в твоём купце! Какой он может иметь вес? Где у него амбиция! Мочалка-то его, что ли, мне нужна?» Язык персонажей, полный комизма, выразительных словесных красок, впервые в этой пьесе так ярко дал о себе знать на русской сцене.

Проблема «отцов и детей» в «Банкроте» была решена смело и оригинально. В ней нет социальной метафоры, как у Тургенева, т.е. тьмы столкновения разных сословий. Самое же неожиданное заключается в том, что, несмотря на острое сюжетное противоборство, стоявшее благополучия Большову, «дети» и «отцы» — плоть от плоти одной и той же самодурной силы. Только она появляется в разных обликах, предстаёт в живых и правдивых характерах: резкий и грубый Большов, избалованная девица, его дочь, Липочка, общая любимица семьи, приказчик Подхалюзин, сначала в сапогах, а потом в мешковато сидящем фраке. Есть даже третья линия — Тишка, мальчик на побегушках в доме. Этот еще более жесток, чем Подхалюзин: у того в душе живет хоть чувство жалости к хозяину, пострадавшему из-за своей доверчивости. Здесь же пощады ждать не приходится, Тишка воспитан в духе самодурной силы с молодых ногтей.

Липочка же совершенно равнодушна к судьбе отца. «Делайте, что хотите, — говорит она Подхалюзину, дело ваше!» Он охотно вторит ее логике, типичной логике самодура: «Будет с них, — почудили на своем вску, теперь нам пора!»

Несмотря на то что «Банкрот» был дебютом Островского, во всем чувствовалась твердая и искусная рука мастера. Сказалась долгая и упорная работа: уже к 1846 г., по признанию драматурга, у него были набросаны сцены из купеческого быта. «Банкрот» оказался завершением длительного пути, да и затем, после публикации в 1850 г., автору приходилось возвращаться к тексту пьесы, перерабатывая его.

Композиционное построение комедии оказалось тщательно продуманным и действенным. Интрига разворачивалась неспешно, но динамично, получая разрядку в комических эпизодах, как вдруг в финале возникал неожиданный драматический всплеск: Большов, потерявший все свое состояние из-за плутней Подхалюзина и Рисположенского,

вырастал в фигуру трагическую. Он чувствовал себя в положении тех, кого до сих пор унижал, жестоко преследовал, подвергал своим оскорбительным выходкам. Самодур оказывался жертвой собственного самодурства. Благодаря искреннему горю героя финал был обращен к экспозиции, отрицая ее, настолько энергичное развитие прошла тема Большова.

Кроме того, в пьесе впервые использовался прием, к которому часто будет прибегать Островский, создавая выразительную драматургию движения замысла. В конструкции сюжета возникают скрытые соотношения характеров, ситуаций — своего рода повторы, но в динамике, в становлении, увеличивая звучание художественной идеи. Персонажная структура комедии оказывается выстроенной следующим образом, в виде параллельных линий, поддерживающих одна другую: Большов — Олимпиада Самсоновна (Липочка); Большов — Подхалюзин; Подхалюзин — Ресположенский; Подхалюзин — Ресположенский — Тишка.

С точки зрения традиционной драматургической техники Островский в концовке пьесы прибегает к совершенно неожиданному ходу. Он, создававший впечатление правды художественного изображения, вдруг использует очевидную условность. Ресположенский, Подхалюзин и Тишка с последними репликами завершающейся комедии обращаются ... к публике, заполнившей театр. Ресположенский ищет у зрителей сочувствия и обвиняет Подхалюзина в вероломстве и в том, что тот предал хозяина так же, как и его, плута, совершившего подлог. Автор откровенно вовлекает зрителя в игру, нарушая правила, предписанные драматургу. Но ощущение правды характеров настолько велико, что остается неизменным даже при нарушении правдоподобия действия. И по-прежнему, как и на протяжении всего развития сюжета, в финале торжествует зло. Последняя реплика Подхалюзина, завершающая комедию, звучит издевательски: «А вот мы магазинчик открываем: милости просим! Малого ребенка пришлете — в луковице не обочтем».

Помимо искусства построения сюжета, изображения быта, характеров, создания острого конфликта, современников Островского поразила *язык*, каким говорят его действующие лица. Сочный юмор, точность, образная живописность, неповторимость того или иного персонажа, высказываемая в речи, — Островский сразу же стал в один ряд с Крыловым, Грибоедовым, Пушкиным, Гоголем как знаток и виртуозный мастер родного языка. Но он был первым, у кого язык действующих лиц стал не просто средством, а *предметом изображения*. Он в себе самом несет громадную силу выразительности, в нем вся соль, он концентрирует на себе внимание слушателей, заставляет восхищаться

своими неожиданными переходами, своими «ухватками» (в особенности в народной речи), своим всякий раз неповторимым складом. И при этом выполняет все функции драматургического рода творчества, о чем только что шла речь: в области характерологии, бытового колорита и т.п. Не преувеличивая, можно сказать, что театр Островского — это театр языка Островского.

Вот как *Липочка* отстаивает свое право на свободу выбора: «Уж сказала, что не пойду за купца, так и не пойду! Лучше умру сейчас, до конца всю жизнь выплачу: слез неостанет, перцу наемся».

Устинья Наумовна, сваха, которая побывала во многих передних и потому знает «благородное» обхождение и немилосердно коверкает услышанное, по-своему продолжает ее логику: «Пожалуй, уж коли тебе такой апекит, найдем тебе и благородного. Какого тебе: посольдней или поподжаристей?»

Липочка: «Ничего и потолще, был бы собою не мал. Конечно, лучше уж рослого, чем какого-нибудь мухортика». Она использует здесь старое, забытое словцо. У Даля есть его объяснение. «Мухортый» — так говорят о лошади: гнедой, но с желтоватыми подпалинами у морды, у ног и в пахах; о человеке — слабый, хилый, малорослый, невзрачный. Одно слово — и целый свод оттенков, обертонов смысла, даже искоторая — ироничная — «картинность» изображения! Но *Липочка* продолжает, ее как говорится, понесло; таков ее взбалмошный характер: «И пуще всего Устинья Наумовна, чтоб не курносого, беспрерменно чтобы был бы брюнет; ну, понятное дело, чтоб и одет был по-журнальному».

Ясно, что у девицы ветер в голове; в ее сумбурной речи автором выразительно рисуется определенный характер: потолще, мухортик, курносый, тут же — брюнет, модные журналы. И заканчивается разговор о будущих женихах таким же внезапным переходом — удивлением самой себе: «(Смотрит в зеркало.) Ах, господи! А сама-то я нынче вся, как веник, растрепана».

Еще один пример такого же рода: размышления Устиньи Наумовны, свахи. Следует сказать здесь, что свахи Островского — это идеальный им характерный, отчетливый тип. Но это еще и своего рода речевая метафора, так как при всем своем участии в организации сюжетной интриги свахи у него всегда отличаются выразительнейшим языком, в котором неподражасмо проявляется авторское чувство комизма. *Устинья Наумовна*: «А есть у меня теперь жених, вот точно такой, как ты, бралнаптовая, расписываешь: и благородный, и рослый, и брюле». *Липочка*: «Ах, Устинья Наумовна! Совсем не брюле, а брюнет. *Устинья Наумовна*: «Да, очень мне нужно на старости лет язык-то ломать

по-твоему! Как сказало, так и живет. И крестьяне есть, и орган (орден!) на шее».

Таким образом, в самом языке персонажей Островского создается, проявляется характер не в меньшей степени, чем в их поступках.

«Банкрот» имел еще одну особенность, пожалуй, в такой резкой форме ни в одном другом его произведении не встречавшуюся, — безусловную, сконцентрированную, не имеющую никаких смягчающих мотивов силу отрицания. В последующих пьесах уже появляются лица, которые часто определяются как положительные герои. «Банкрот» в этом отношении оказался исключением.

Сценический успех

14 января 1853 г. — особая дата: первая постановка пьесы Островского. Ею стала комедия **«Не в свои сани не садись»**, с восторгом встреченная публикой в московском Малом театре, а спустя месяц (19 февраля) такими же овациями была отмечена премьера в петербургском Александринском театре. Сценическая известность Островского была упрочена. В «Хронике петербургских театров» отмечалось: «С этого дня риторика, фальшь, галломания начали понемногу исчезать из русской драмы. Действующие лица заговорили на сцене тем самым языком, каким они действительно говорят в жизни. Целый новый мир начал открываться для зрителей».

Со времени публикации «Банкрота» прошло три года, и многое изменилось в авторской манере. В новой пьесе уже не было абсолютного отрицания. Краски не то что были смягчены в изображении среды самодуров, но драматург ввел в комедию иные характеры, которые оттеняли купеческих «монстров» Замоскворечья своей противоположностью: порядочностью, мягкостью, добротой, незлобностью. Автор словно стремился сказать зрителям: главное в человеке — сохранить душу человеческую, душу живую, притом именно русскую душу. Становилось ясным, что Островский попал под очевидное влияние славянофилов. Они группировались в «Москвитянина», душой его были издатель журнала, известный историк М.П. Погодин и поэт и критик Аполлон Григорьев.

Вертопраху и ловцу богатых невест Вихореву был противопоставлен истинно любящий свою избранницу, Дуню Русакову, молодой купец Ваня Бородкин.

Еще больший успех сопутствовал постановке в январе 1854 г. в Малом театре комедии «Бедность не порок». Это был настоящий триумф, к Островскому с этой пьесой пришла слава. Аполлон Григорьев

не ограничился прозой, дав восторженную рецензию на постановку пьесы, а воспел ее в стихах (стихотворение «Искусство и правда»). Вспоминая «полусмеющуюся, полурыдающую толпу» в театре, он передал свой восторг в рифмованных взволнованных строчках:

Поэт, глашатай правды новой,
Нас миром новым окружил
И новое сказал нам слово,
Хоть правде старой послужил.

Это была сжатая и опoэтизированная концепция славянофильства. «Старая правда» — любимый конек славянофилов: они искали истоки народного характера и будущего России в старине, в преданиях, в древних обычаях, в песнях и легендах. Вот почему Островский насыщает пьесу фольклорными мотивами: песни, обряды, сопровождающие действие, его герои поют, пляшут, наигрывают на гармони, гитаре. Это был не просто бытовой колорит, а определенная дань славянофильской концепции.

Вполне в духе славянофильства был выдержан конфликт комедии: столкновение исконно русского начала — Гордей Карпыч Торцов — с веяниями «европеизма», уродливо искаженными на русский лад, — Африкан Коршунов. Первый крут, но отходчив, второй — безжалостный и холодный циник. Мягкость, сердечность, сочувствие — старорусские национальные черты, грубость, эгоцентричность — западное влияние: таков был еще один отголосок славянофильской доктрины в художественной трактовке драматурга.

По сравнению с «Банкротом» в пьесе появились персонажи — носители положительного начала, идеи всепрощения, искренности, чистоты душевной, покорности. Эту галерею лиц открыл еще Ваня Бородин («Не в свои сани не садись»), таким же страдающим правдолюбом станет приказчик Митя («Бедность не порок»), а позднее — Вася в «Горячем сердце» (1869), Платон в комедии «Правда хорошо, а счастье лучше» (1877) и др.

Следует отметить, что пьеса выдержала испытание временем, оказалась репертуарной и ставилась с успехом не только в эпоху Островского, но и в XX в., и в наше время.

Новый взлет популярности драматурга связан с пьесой «Доходное место» (1857). Это был художественный прорыв в новую сферу русской жизни: в центре произведения оказалось *чиновничество*, с высших ее представителей до мелкой сошки. Л.Н. Толстой отметил в пьесе «ту же мрачную глубину, которая слышится в “Банкроте”, — «сильный протест против современного быта», наиболее ярко «выразившегося в старом взяточнике секретаре Юсове».

В основе сюжета — крах возвышенной мечты молодого идеалиста Жадова. Начав чиновничью карьеру, он надеется принести пользу обществу, воплотить на практике вынесенные из университета представления о добре и прогрессе. Но все его идеальные стремления рушатся при встрече с реальностью: вокруг него процветают взяточники самых различных рангов и положений, честность обречена на нищету. Директор крупного департамента Вышневский, достигший чинов, знатности, денег, в минуту искренности признается: «Я не волшебник, я не могу строить мраморных палат одним жестом ... нужны деньги; их нужно доставать. А они не всегда легко достаются». Единственный путь их добывания, по его представлениям и его практике, — хитроумные подлоги, не считающиеся с уголовным правом, и взятки, в которых он большой мастер.

Островский имел смелость открыто сказать в своей пьесе, определенным образом строя ее сюжет, конфликт, группируя персонажи, что в России понятия «взятка», «чиновник», «благоденствие» неразделимы: одно не существует без другого, как давно уже не существует «общественное мнение», которого так опасались в свое время герои Грибоедова и Пушкина. Вышневский горячо говорит племяннику (Жадову): «Вот тебе общественное мнение: не пойман — не вор. Какое дело обществу, на какие доходы ты живешь, лишь бы ты жил прилично и вел себя, как следует порядочному человеку». И вспоминает, как весь губернский город «уважал первейшего взяточника за то, что он жил открыто и у него по два раза в неделю бывали вечера». Во всем торжествует «мораль» аморального человека, и школу Вышневского успешно проходят чиновники департамента: молодой, начинающий — Белогубов и старый умелец-взяточник Юсов. Он-то и формулирует секрет успеха своего патрона, который и сам живет, и жить дает другим: «Быстрота, смелость в делах... Поезжай за ним, как по железной дороге. Так ухватись за него, да и ступай. И чины, и ордена, и всякие уголья, и дома, и деревни с пустошами... Дух захватывает!»

Герон Островского не просто практики-взяточники, но своего рода философы взятки. Они знают все ее запутанные лабиринты, ее неписанные правила. Она неизбежна в России, по их мнению, ибо она — сама жизнь. Юсов вспоминает, как он начинал свою карьеру мальчиком на побегушках: сидел не у стола, не на стуле, а у окошка на связке бумаг и писал не из чернильницы, а из помадной банки. И все-таки судьба выискала его своей милостью — за умение жить: спустя годы он уже землевладелец, у него три дома, он держит свой выезд (четверней) и т.п. Главное, утверждает он, чтобы «рука не сфальшивила». Брать можно любым путем, не только деньгами, но и услугой, так сказать, в «кре-

дит», счесться можно и потом: «Гора с горой не сходится, а человек с человеком сходится... дело какое-нибудь будет, ну и квит». «Возьми так, чтобы и проситель был не обижен и чтобы ты был доволен. Живи по закону; живи так, чтобы и волки были сыты, и овцы целы. Что за большим-то гоняться! Курочка по зернышку клюет, да сыта бывает».

Еще одна счастливая способность чиновничества — умение подлаживаться к обстоятельствам, в особенности же к начальству: «Обратили на тебя внимание, ну, ты и человек, дышишь; Я не обратили — что ты?.. Червь!» — говорит Юсов.

Здесь все связано круговой порукой. Среда, которую изображает Островский, воспроизводит себя и себе подобных, развращает тех, кто попадает в нее, воспитывает, формирует целую когорту мздоимцев, циников и плутов. Но она же безжалостно калечит души и ломает судьбы честных людей. Центральный герой пьесы Жалов поступает на службу с чистой совестью, он весело и с надеждой смотрит на жизнь, полагая, что трудом образованный человек в состоянии обеспечить достойное существование себе и своему семейству. Но в финальной сцене он приходит к своему влиятельному дядюшке (Вышневному) просить... доходного места, то есть такого, где можно было бы брать взятки, «приобрести что-нибудь», как он осторожно говорит. Жалов — совсем не герой, не борец, а обыкновенный, слабый человек. Бедность, семейные неурядицы, окружающий разврат его доконали. И только случай дает ему возможность остаться честным человеком и сохранить право глядеть всякому в глаза без стыда и без угрызений совести. «Я буду ждать того времени, — говорит он, — когда взяточник будет бояться суда общественного больше, чем уголовного».

Сатирический эффект новой пьесы был настолько велик, что она, как и «Банкрот», была на долгие годы запрещена для постановки, и только спустя семь лет после завершения работы над ней автор получил разрешение к представлению на сцене своей пьесы (1863). Судьба произведений Островского складывалась так трудно (при исключительном успехе его пьес у театральной публики) потому, что он обладал способностью всякий раз открывать болезненные проблемы русской жизни и с такой художественной силой выносить их на суд зрителей, что встречал самое ожесточенное противодействие: сначала со стороны русских «толстосумов» — влиятельного купечества («Банкрот»), затем — «благородного сословия», русского дворянства («Не в свои сани не садись»), и, наконец, цензура встала на защиту громадного племени бюрократов в бюрократическом же государстве — российского чиновничества, которое во все времена отличалось тем, что позднее было отмечено кратким и горьким словечком: «Воруют...»

Подводя итог почти десятилетней деятельности драматурга, Добролюбов опубликовал в 1859 г. статью «Темное царство», подчеркнув, что главное в пьесах Островского — «семейные и имущественные отношения»: «Это мир затаенной, тихо вздыхающей скорби, мир тупой, ноющей боли, мир тюремного гробового молчания». Критик ограничил свои анализы социальной сферой действительности, отраженной в произведениях драматурга. Но это и было целью, по его определению, «реальной критики»: говорить не столько о художественной специфике произведения, сколько о жизни, в нем изображенной, и о ее острых проблемах. Мир жестоко угнетаемых, бесправных людей и сила торжествующего произвола — вот основные темы пьес Островского, подчеркнутые Добролюбовым. Область художественных решений, драматургическое мастерство писателя оставались в тени.

От «Грозы» к «Бесприданнице»

В том же 1859 г. появилась «Гроза», прославленная пьеса Островского. Работа была напряженной и краткой по времени: начав летом (июнь—июль), драматург закончил ее уже в октябре 1859 г.

«Гроза» — произведение, в какой-то мере загадочное. Во-первых, она оказалась исключительно жизнеспособной, репертуарной в разные эпохи истории русского театра. Во-вторых, она необычна в жанровом отношении. Это трагедия с элементами острого комизма, едва ли не фарса: рассказы Феклуши о заморских странах, где правят «салтаны» и обитают люди с песьими головами, бредни, которым с изумлением и страхом внимают обыватели, или действительно дикие выходки Дикого, богатого купца, в котором самодурное начало представлено в гротесковых формах ничем не обузданного произвола.

За время, которое прошло после триумфа комедий «Банкрот» и «Бедность не порок», многое изменилось в творческой манере драматурга, хотя как будто бы сохранялись в неприкосновенности те же самые образы-типы, какие были и прежде. Однако все это то, да не так, можно сказать. Что самодуры (Дикой, Кабаниха), как две капли воды, похожи на прежних, — лишь внешнее впечатление. *Пространство конфликта* резко изменилось. Там («Банкрот», «Бедность не порок») действие ограничено узкими рамками семьи, здесь сфера приложения сил самодурной воли неизмеримо расширилась. Семья остается, но не только она. В авторской ремарке, характеризующей Савела Прокофьевича Дикого, значится определение не просто его социального («купец»), а еще и общественного положения: «значительное лицо в городе». В разговорах упоминается городничий, с ним Дикой на корот-

кой ноге и даже не считает нужным скрывать от него свои проделки с незаплаченным или урезанным по своему произволу жалованьем рабочих.

Это новый поворот в художественном исследовании типа самодура, который, наконец, выходит из своих замоскворецких покоев и «куражится» не только над семейством, а над чужими ему людьми. Дикой не будет забыт, и спустя 10 лет появится в «Горячем сердце» (1869), превратившись в вечно пьяного Курослепова, а городничий выйдет в той же пьесе из-за кулис и станет уже не внесюжетным персонажем, как в «Грозе», а центральным героем, городничим Градобоевым — классический сатирически-комедийный персонаж Островского.

Еще одна особенность новой пьесы заключалась в том, что краски в освещении самодурства в «Грозе» оказались еще *более сгущены*. Дикой вполне отвечает своему имени — ничем не обузданная, дикая сила, то есть вполне безобразная в своих проявлениях. Другой тип самодурных отношений — сдержанный, но тоже очень жестокий — Кабанова. В составе действующих лиц подчеркивается: «богатая купчиха»; ее побанувает сам Дикой.

Существенные преобразования испытал и конфликт пьесы. Раньше носители положительного нравственного начала были противопологаемы героям отрицательным: благородный, любящий Ваня Бородин — Вихореву («Не в свои сани не садись»), приказчик Митя — Гордею Карпычу Торцову и Коршунову. Но даже в таких случаях противоборство в конфликте исключалось: первые слишком унижены и забыты, чтобы протестовать, вторые — безгранично уверены в своей необузданной воле, в праве, не колеблясь, творить суд и расправу.

В «Грозе» *группировка персонажей и их конфликтное взаимодействие* резко изменились. Здесь происходит — впервые у Островского — нешуточное противостояние грубой силе, притом на уровне почти бессознательном, стихийном. Катерина — слабое, неразвитое существо — купеческая дочь и купеческая жена. Плоть от плоти этой среды. Поэтому «лучом света», как это сделал Добролюбов (статья «Луч света в темном царстве»), ее можно было бы назвать с большой натяжкой. Критик использовал образ Катерины, чтобы завуалированно высказать идею революционного преобразования общества: пьеса, как он пояснял читателям, «служит отголоском стремлений, требующих лучшего устройства».

Между тем конфликт, заканчивающийся катастрофой, смертью героини, был не столько социальным, сколько психологическим. В душе Катерины живут мучительное *чувство вины и чувство страха* за содеянное (супружеская измена). Эти мотивы усиливает еще одна черта

героини: ее искренность, открытость, доброта. Она не умеет лгать и действовать по принципу: делай, что угодно, лишь бы все было шито-крыто (правило жизни Варвары, сестры ее мужа, да и самого Тихона). Идти по этому пути для Катерины невозможно: без любви, без участия для нее жить нельзя, и она так жить не будет. Дом Кабановых для нее, где даже муж не может ответить на ее чувство, хотя по-своему любит ее, — это живая могила, смерть легче, — и она идет на смерть в состоянии полубреда, полуяви: только природа может дать ей свой молчаливый отклик-сочувствие, и она обращается к ней (явление 2, 4 пятого действия), люди же безжалостно истязают и мучают ее на каждом шагу.

В конфликте «Грозы» уже не доминировал фактор социальный, на чем настаивал Добролюбов и что было в прежних пьесах: приказчик Митя — и его хозяин, богатый купец Торцов, и такой же Коршунов; Ваня Бородин — и дворянин Вихорев. Здесь, в «Грозе», лица, создающие острый конфликт, — равня друг другу. Взрывная сила протеста сосредоточена прежде всего в *характере героини*, каким его создал Островский.

Правда, выход у Катерины все-таки есть: можно было бы жить по примеру Варвары и Кудряша. Но ей с ними не по пути, она не может лгать, изворачиваться, да и Борис в точности повторяет тех безропотных персонажей-страстотерпцев, которых зрители знали по прежним пьесам Островского.

Еще одна особенность, отличающая этот необычный характер — стремление к свободе, живущее в нем. Судя по всему, в семье, где прошло детство и молодость Катерины, при глубоко религиозном воспитании не было и следа деспотизма и самодурного уклада жизни, чем отмечены предыдущие персонажи Островского, выходцы из купеческой среды. Ощущение свободы, близость к природе, добрые человеческие отношения отличают героиню во всем, и она воспринимается окружающими, как чуждая этой жизни, необычная, «странный», по словам Варвары, женщина.

Таким образом, трагическое начало в пьесе обусловлено прежде всего счастливо найденным и тонко разработанным драматургом характером его героини, Катерины. Ничего подобного по силе трагедийного звучания Островскому уже никогда не удастся создать, хотя он стремился к этому всеми силами души и приближался к успеху «Грозы» в разные периоды творчества: в «Бесприданнице» и в «Снегурочке».

Круг творческих поисков Островского, возникших в первых пьесах, продолженный в «Грозе», замкнулся в «**Бесприданнице**» (1869). Со времени «Грозы» прошло почти десять лет, со времени «Банкрота» — около тридцати. За эти годы появилось вполне цивилизованное купе-

чество, представителями которых в пьесе оказываются Кнуров и Вожеватов — заводчики, владельцы пароходов, фабриканты. Дворянин Вихорев («Не в свои сани не садись») превратился в удачливого ловца богатых невест, но с мертвой хваткой и большими запросами — в блестящего барина-пароходчика Сергея Сергеевича Паратова: этот, если есть выгода, продаст все что угодно, даже свою душу.

Изменилась и конфликтная ситуация, связанная с самодурством и с его жертвами. Там — грубая сила, дикая, тупая; здесь — изощренное издевательство, истязание беззащитного человека. Тут пощады нельзя ждать, как бывало в те далекие времена, когда гнев самодура вдруг сменялся на милость. Паратов, глядя на Карандышева, незаметного чиновника, с презрением и холодной злобой говорит: «Топорщитесь тоже, как и человек... Да погоди, дружок, я над тобой потешусь!»

Тешится же он не над одним, а над двумя людьми, точно так же, как Карандышева, расчетливо преследуя молодую, доверчивую и любящую его девушку — Ларису Огудалову.

Логика этих новоявленных хозяев жизни проста: деньги могут все, никаких других мер определения человеческой значимости и достоинств личности для них не существует. Паратов предлагает Васе Вожеватову, купцу «хорошей выучки», в качестве шута Аркадия Счастливецца, провинциального актера (он появится позднее уже центральным действующим лицом еще в одной прославленной комедии Островского — «Лес»): «Вот, отведите свою душу, могу его вам дня на два, на три предоставить...»

Что же касается героини, то сюжет строится по линии нарастающего напряжения и чувства безысходности: после того как Паратов, — предварительно обманув ее, обещая жениться на ней, хотя он уже обручен и берет за невестой богатое наследство, — бросает Ларису, ее цинично разыгрывают в орлянку его недавние соперники Вожеватов и Кнуров, ворочающие, как и он, крупными капиталами. «Достается» она Мокню Пармению Кнурову, который собирается в Париж на промышленную выставку и берет с собой Ларису в качестве своей любовницы. В списке действующих лиц он имеет выразительную характеристику: «из крупных дельцов последнего времени, пожилой человек, с громадным состоянием». Сам он уверенно говорит о себе: «Для меня невозможного мало». Выхода у Ларисы нет, и она соглашается на предложение Кнурова после недолгой борьбы с собой и убедившись в том, что решимости на самоубийство у нее нет.

Жертвы здесь попадают в заколдованный круг. Выхода из него для них не существует, даже случай не может ничем помочь: самодуры старой закваски были отходчивы, эти бессердечные люди — кремень. Спис-

хождения от них ждать не приходится. В «Бесприданнице» с еще большей силой, чем в «Грозе», звучит мотив одиночества, обреченности человека. «Так жить холодно, — в отчаянии признается Лариса. — Притворяться, лгать... Нет, не могу, тяжело, невыносимо тяжело». В отличие от Катерины она все-таки идет на компромисс, избирая жизнь. Но от этого трагичность ее положения не сглаживается, не снижается. Если перевод имени Лариса — чайка, то у нее сломаны крылья.

В таком же положении оказывается и Карандышев, ее неудачливый жених. Он жалок, смешон, ничтожен, но он человек и осознает себя человеком, а в момент прозрения полон отчаяния: «Разломать грудь у смешного человека, вырвать сердце, бросить под ноги и растоптать его!.. Жестоко, бесчеловечно жестоко!»

Развязка пьесы несет в себе оттенок мелодраматизма: Карандышев в припадке ревности стреляет в Ларису, она же, умирая, прощает всех. Но трагедийная напряженность конфликта, когда одинокий, незащищенный человек брошен в мир жестокого цинизма, где все держится исключительно на власти денег, бесспорно, сохраняется. Еще до неожиданной трагической развязки она уже была намечена Паратовым: «Теперь торжествует буржуазия... в полном смысле слова наступает золотой век!» Человечности, искренности, порядочности трудно найти себе место: здесь господствуют другие ценности.

Комедии конца 60-х — начала 70-х годов

Мысль о господстве нового века денежных отношений и о том, что он несет с собой для человека, получает развитие в ряде блестящих комедий Островского на грани двух десятилетий: 60-х и 70-х годов. Его шедевр из шедевров — комедия **«На всякого мудреца довольно простоты»** (1868). Пьеса литературна в том смысле, что насыщена аллюзиями, реминисценциями, связанными с русской драматургической традицией. Если внимательно присмотреться, то прототекст пьесы можно легко определить — комедия А.С. Грибоедова. Даже заглавие сразу же выстраивает ассоциативную связь: «Горе от ума» (в черновиках — «Горе уму») — и «На всякого мудреца довольно простоты»: своего рода парафраза грибоедовской мысли, только в пословичном выражении. Метод же, которым пользуется Островский, разумеется, другой: нет отголосков схематизма классицистической манеры, как нет и положительного героя — черта, родственная первой его пьесе «Банкроту», появившейся почти 20 лет назад.

Становится особенно очевидным, что «этнографизм» Островского уступает место громадным обобщениям. Он остается художником

338

правды жизни, но способности глубокого аналитика здесь с особенной силой дают себя знать. Островский открывает законы новой жизни, новой действительности; он называет то, что у всех стоит перед глазами, но пока что не имеет имени. Иными словами говоря, он попадает в круг гениальных писателей, о чем сам размышлял, имея в виду Пушкина («Застольное слово о Пушкине») и утверждая, что великий художник дает не просто образы, мысли, а образы-идеи, которые становятся достоянием читателей.

В этой комедии он порой пользуется готовыми «образами-формулами», но дает им новую жизнь. Молчалин перевоплощается в Глумова, т.е. в Молчалина, который заговорил! Герой вдруг стал центральным лицом действия, все определяя собой. В нем словно сказалась гениальная догадка Ф.М. Достоевского в «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1863): ключевая фигура будущей русской жизни не Фамусов, не Чацкий, а именно Молчалин. Но только Островский открыл, что время этого героя уже наступило: время безродного выскочки, ловкого приспособленца, циничного до предела. Не случайно М.Е. Салтыков-Щедрин увидел в этом образе символ нового века и сделал персонажа комедии центральным героем в романе «Современная идиллия» (1883). Но даже и сейчас, в начале XXI в., он исключительно злободневен, и комедия Островского до сих пор репертуарна и то и дело появляется на сцене.

Если продолжить параллели, то полковник Скалозуб — это генерал Крутицкий. Первый, как известно, предлагал крайние меры: «Собрать все книги бы да сжечь!» Этот пишет трактат «О вреде реформ вообще!» Крутицкий в изображении Островского — вечный тип консерватора и солдафона, всегда существовавший и существующий и сейчас в России. Фамусов, с его страстью поучать всех, напоминает московского барина Мамаева.

Одна из великих удач Островского в комедии — образ Городулина. Только в первый момент он может показаться ожившим Репетиловым из «Горя от ума». И.С. Тургенев попытался создать нечто подобное, причем в то же самое, что и Островский, время, — в Ростиславе Бамбаеве, герое романа «Дым» (1867). Но это второстепенный и шаржированный образ, наподобие Ситникова или Кукиной. А здесь совершенно реальный персонаж, под рукой драматурга становящийся образом-типом, образом-символом — символом нового времени. Кажется, Городулин бестолково мечется в вихре трескучих фраз и спичей, до которых большой охотник; любопытно, что пишут ему эти спичи другие. Но это прежде всего — крупный чиновник и такой же циник, как и Глумов. Он много болтает, говорит, но потому

нередко и проговаривается: «Нам иден что!? Слова, фразы очень хороши!...»

Когда Глумов, попадая в толп Городулину, высокопарно требует «дать ему такую службу, где бы он мог лицом к лицу стать с меньшим братом», чтобы самому «видеть его насущные нужды и удовлетворять им скоро и сочувственно», Городулин мгновенно схватывает суть его речи: «Как я вас понимаю, так вам, по вашему честному образу мыслей, нужно место смотрителя или эконома в казенном или благотворительном заведении?» Глумову всего лишь нужно теплое местечко, а там он посадит «меньшого брата» на габер суп и капусту, как гоголевский герой, набивая себе карманы за чужой счет. Но для Городулина это не имеет никакого значения, для него важно встретить такого же изворотливого краснбая, как и он сам, и пристроить к выгодному делу нужного ему человека.

Ловко используя слабости своих покровителей, втираясь к ним в доверие, Глумов подводит себя тем, что все свои подвиги подхалима и ловкого мистификатора, всю желчь умного и ироничного наблюдателя фиксирует в своем дневнике, создавая шаржированные портреты своих благодетелей. «Летопись людской пошлости», каким он задумал дневник, становится летописью его собственной низости. В тот момент, когда карьера его обеспечена и он готов получить доходную службу в придачу с богатой невестой, дневник попадает в руки его высокопоставленных жертв. Он отброшен к тому состоянию, с которого начинал свою интригу.

Открытый драматургом образ настолько его заинтересовал, что он еще раз вернулся к нему в комедии **«Бешеные деньги»** (1870). Общество московского полусвета простило Глумова, и теперь он — секретарь полнокровной, а главное, богатой дамы, с которой отправляется на целебные воды в надежде, что поездка эта с помощью усовершенствованной медицины се-то и доконает, а состояние будет переписано на него.

Работа над комедией «Бешеные деньги» началась в 1869 г. (т.е. после завершения «На всякого мудреца довольно простоты»), но продолжила тему, высказанную еще в «Бесприданнице»: мысль о том, что в России начался новый «золотой век» — век торжества расчетливой и предпринимчивой буржуазии. Все привычные для дворянского круга представления рушатся, на авансцену жизни выходят «деловые люди», наживающие громадные капиталы.

Итог совершившимся преобразованиям подводит молодая московская красавица Лидия Чебоксарова, получившая горький опыт общения с «новыми людьми»: «Моя богиня беззаботного счастья валится со своего пьедестала, на ее место становится грубый идол труда и про-

мышленности, которому имя бюджет». Ей вторит некогда богатый, но совершенно промотавшийся дворянин Телятев, прожигатель жизни, существующий за счет кредиторов и случайных наследств, которые оставляет ему его многочисленная родня. Со спокойной душой он заявляет: «Совесть моя так же чиста, как и мои карманы; кредиторы взяли с меня вдвое». Но именно он — оочень наблюдательный человек — дает отточенную «формулу» мысли, определяющей суть нового века: «Нынче не тот богат, у кого денег много, а тот, кто их добывать умеет». «Бешеные» деньги, как показывает Островский, — это удел и судьба целого сословия, русского дворянства. Для них все в прошлом, в настоящем же на каждом шагу возникает только перспектива неотвратимого разорения. Кучумовы, Телятевы, Чебоксаровы могут лишь в воображении видеть роскошь барских усадеб, дворцов княжеских и графских, гребцов на лодках, слышать роговую музыку и получать доход от несуществующих уже крепостных: в реальности ничего этого нет и не может быть. Островский создает выразительный сквозной, проходящий через всю пьесу внесюжетный образ (т.е. не появляющийся на сцене) главы семейства Чебоксаровых — своего рода символ уходящей дворянской России. Когда-то он занимал видное и очень ответственное место, через его руки шли крупные суммы, но ради поддержания достоинства фамилии и для удовлетворения прихотей жены и дочери, собственных привычек он не делал различия между своими и казенными деньгами, угодил под суд и должен был уехать из Москвы. Итогом дальнейших предпринятых им усилий становится то, что имение назначено в продажу, а завод, которым он управляет, каждый год приносит одни (и притом немалые) убытки. Теперь ему и его семье грозит визит следственного пристава, описывающего имущество в московском доме, и долговая тюрьма.

Все эти люди разоряются, гибнут, уступая без борьбы новым обстоятельствам жизни и новым героям жизни, персонифицированным в единственном действующем лице пьесы, который резко противопоставлен дворянскому кругу москвичей, — в Савве Василькове. У него приличное состояние, он дворянин, хотя говорит на родном языке, по наблюдению Телятева, «как матрос с волжского парохода», долгое время жил в провинции, между тем отлично изъясняется по-французски, английски, знает греческий. «Он чужой», — заключает Лидия Чебоксарова. Логика его совершенно непонятна людям светского воспитания. Они словно говорят с ним на разных языках. «Само дело уж очень доходно», — замечает Васильков, имея в виду очередной проект, который принесет ему капитал. «То есть весело, вы хотите сказать», — заключает Надежда Антоновна Чебоксарова. Состояние, полагает она,

«можно только получить по наследству, да еще при большом счастье выиграть в карты».

Лидии Чебоксаровой, ставшей женой Василькова, «дамы с головы до ног», прежде чем блистать в модных салонах Петербурга, Лондона, Парижа, придется постичь унижительный курс «экономки» (т.е. женщины, занимающейся хозяйством) под руководством маменьки-старушки Василькова, да еще в деревне. Ей неизбежно предстоит пройти этот путь от деревенского подвала до светского салона, потому что у Василькова есть одно незыблемое правило: он никогда «не выйдет из бюджета», у него все рассчитано, и ему нужно именно такую жену, чтобы и министра, как он говорит, не стыдно было принять. Но прежде нужно перевоспитать ее на свой лад. Даже страстная любовь идет в этой жизни рука об руку с выгодой.

Образ Василькова был несколько идеализирован автором, однако в нем оказалась заложенной перспектива будущего развития. Этот тип общественного поведения будет продолжен самим Островским в ряде пьес, а спустя три десятилетия появится у Чехова в его Лопухине («Вишневый сад»), который даже при его добром чувстве к Раневской из бюджета тоже никогда не выйдет: надо будет, станет рубить вишневый сад, с которым связаны дорогие воспоминания. Замечательно, что Савва Васильков в комедии Островского предупреждает будущее движение сюжета в «Вишневом саде»: именно он скупает на торгах имение Чебоксаровых и завод, который в его руках будет приносить немалый доход.

Начав с уездного волжского городка в «Бесприданнице», продолжив в Москве («Бешеные деньги»), Островский перенесет конфликтное столкновение старого и нового века в поместное провинциальное захолустье, создав комедию **«Волки и овцы»** (1875). Вместо Василькова появится Беркутов, дворянин с предпринимательской жилкой, приехавший из Петербурга, вместо Чебоксаровых и Кучумовых — Мурзавецкие, «шуты с ограниченными потребностями», вместо Телятева — Лыняев, характер которого вполне отвечает его «значащей» фамилии. Настоящие «волки» среди них — люди типа Беркутова и Глафиры. Но и между ними есть существенное различие. Беркутов, присоединив к своим владениям имение Кулавиной и ее состояние богатой вдовушки, пустит полученные новые средства в оборот. Он из всего сумеет извлечь выгоду: па то он и Беркутов, хищно схватывающий очередную свою жертву. В действительности четвертом (явление третье) происходит любопытный разговор двух приятелей, Беркутова и Лыняева.

Беркутов. Погляди, ведь это роскошь. А вон, палево-то, у реки, что за уголок прелестный! Как будто сама природа создала.

Лыняев. Для швейцарской хижины.

Беркутов. Нет, для винокуренного завода ...

Красота природы для него — тот же васильковский «бюджет», как и женская красота Купавиной. Глафира же — человек иного закала. Главное для нее — прибрать к рукам богатого холостяка и увальня Лыняева, и она ловко играет роль беззащитной, неопытной, любящей женщины. Но как только деньги оказываются в ее руках, они становятся «бешеными». В Париж, в Швейцарию! — она готова сейчас же пуститься во все тяжкие. «То-то денег увезут из губернии», — как эхо, откликается Чугунов (сутяга-плут типа Рисположенского). Отправившись в Париж, Глафира скоро промотает свое состояние, потому что там на каждом шагу маячит тень Телятева, сформулировавшего мысль о «бешеных деньгах».

Символичен финал комедии и образ Аполлона Викторовича Мурзавецкого в нем, беспутного сына старой ханжи Мурзавецкой, которая держит под своим влиянием всю губернию. Горький пьяница, выгнанный из полка за мелкие гадости своими же товарищами, он живет случайными подачками; тетушка не дает ему ни гроша, зная, что он тут же все пропьет, а чтобы он не бегал в трактир, оставляет ему вместо одежды ... ночной халат. Попытка Мурзавецкой, используя подложные письма и векселя, женить его на Купавиной, тоже идет прахом. Все для него в прошлом, от богатых псарней осталась лишь жалкая дворняга с громкой кличкой Тамерлан (дворовые зовут ее «волчьей котлеткой»). В последнем явлении последнего действия комедии Аполлон Викторович Мурзавецкий вбегает на сцену в отчаянии и в слезах. Он ищет пистолеты. Он готов застрелиться. Он не хочет жить.

Мурзавецкий. Нет, ма тант, нет! Я не переживу... нет, застрелюсь, застрелюсь...

Меропа Давыдовна тщетно пытается его успокоить.

Мурзавецкий. Да, ма тант, лучшего друга... Близ города, среди бела дня, лучшего друга... Тамерлана волки съели.

Этим гротесковым эпизодом заканчивается комедийная история свирепых «волков», которые благополучно едят беспомощных «овец». Но если овцы одинаково безропотны и покорны, то среди «волков» выживает только тот, кто исповедует законы «деловых людей».

Исторические хроники. Пьесы из театральной жизни

В 60-х годах Островский создал ряд исторических пьес. Он выступил с ними в печати и театральных постановках раньше, чем А.К. Толстой с его трилогией: **«Смерть Иоанна Грозного»** (1866), **«Царь Федор Иоаннович»** (1868), **«Царь Борис»** (1870). Интерес к отечественной истории Островский приобрел еще в годы своего студенчества в Московском университете, где слушал лекции М.П. Погодина, с которым он оказался близко связан и работой в редакции журнала «Москвитянин». Говоря о роли художественных произведений, посвященных прошлому отечества, Островский писал: «Историк передает, *что* было; драматический поэт показывает, *как* было, он переносит зрителя на место действия и делает его участником события». Первой среди произведений такого рода явилась пьеса **«Козьма Захарьич Минин, Сухорук»** (1862), созданная в жанре исторической хроники. В первой редакции она была запрещена для постановки и так и не увидела сцены. В 1866 г. Островский переработал текст, несколько ослабив изображение Минина как выразителя народных настроений и острую критику предательства «властных и богатых» бояр. Основные события пьесы происходят в Нижнем Новгороде. Драматург использовал в работе над пьесой материалы Археографической комиссии, членом которой был П.И. Мельников — известный этнограф, историк, беллетрист, печатавшийся под псевдонимом Андрей Печерский, автор романа-диалогии «В лесах» и «На горах». Мельников и открыл полное имя великого гражданина земли русской — Козьма Захарьич Минин, Сухорук.

Вторая пьеса, и тоже из истории XVII в., только более поздней эпохи, 70-х годов, — **«Воевода (Сон на Волге)»**. Пьеса существовала в двух редакциях: первая (1865) и вторая (1885). В основе действия — противостояние двух героев: воеводы Нечая Шалыгина («шалыган», по Вл. Далю, — плеть, кнут) — жестокого, корыстолюбивого, присланного на «кормление» в волжский городок, и Романа Дубровина, беглого посадского, защитника бесправных, притесняемых Шалыгиным людей. Как и во второй редакции «Минина», Островский вводит в окончательный вариант текста новой драмы мотив религиозного прозрения: воевода не снят указом царя, а сам отказывается от власти, собираясь уйти в монастырь. В пьесе широко использовались фольклорные мотивы, реминисценции из песен и преданий о Разине, сказок, духовных стихов, разбойничьих песен. Пьеса вызвала большой интерес русских композиторов: первая опера П.И. Чайковского «Воевода» (в создании либретто: начало I-го действия и часть второго — участвовал сам

драматург); опера А.С. Аренского; музыку к «Воеводе» писал и М.П. Мусоргский.

Сам Островский выделял среди исторических пьес драматическую хронику **«Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский»** (1866). «Долговременное», как он говорил, изучение источников, предыдущий опыт привели к тому, что хроника была написана за четыре месяца (с февраля по май 1866). По совету Н.А. Некрасова ввиду того, что «Современник» был под угрозой запрета, Островский опубликовал пьесу в журнале «Вестник Европы» (1867, № 1). Премьера в Малом театре прошла с шумным успехом (февраль 1867). Более поздняя петербургская постановка (драматургу приходилось преодолевать сопротивление чиновников Театрального комитета) осуществилась лишь в феврале 1872 г. Центральной в пьесе была проблема народа и власти, причем власть — в образах Самозванца и Шуйского — трактовалась писателем в резко отрицательных тонах. Островский говорил, что форму драматических хроник он заимствовал у Пушкина из «Бориса Годунова». Но если трагедия Пушкина оказалась трудна для сценического воплощения, то ту же участь разделили и исторические пьесы Островского, они редко появлялись на сцене.

Островский — прекрасный знаток театра — создал своеобразную антологию русской театральной жизни и театральных типов актеров, антрепренеров, покровителей и поклонников сценического искусства. Эпохе рождения русского театра была посвящена пьеса **«Комик XVII столетия»** (1873), приуроченная к 200-летию юбилею открытия театра в России, праздновавшемуся в октябре 1872 г. Но исключительный и прочный (он продолжается до сих пор) успех сопутствовал его пьесам из современного ему театрального быта и изображения нравов, побед и трагедий русского театра, характеров русских актеров: комедия «Лес», драмы «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые».

В «Лесе» (1971) Островский впервые вывел на сцену в качестве центральных лиц провинциальных актеров — наиболее обездоленную часть странствующего племени служителей Мельпомены — и остался верен этой теме в последующих пьесах: в «Талантах и поклонниках» и «Без вины виноватых». В комедии «Лес» в центре внимания два героя: Аркашка Счастливцев, подвизавшийся в амплуа комика, еще раньше любовников играл, теперь служит суфлером. «Образованные одолели, — сетует он, — из чиновников, из офицеров, из университетов — все на сцену лезут. Житья нет. Каково это для человека с возвышенной душой? В суфлеры!...» Но если Счастливцев человек без рода без племени, то Несчастливцев, актер-трагик, — дворянин, увлекшийся театром и отдавший ему всю свою жизнь. Он свысока смотрит на Аркашку Сча-

стливцева: «Комики визитов не делают, потому что они шуты, а трагики — люди, братец». Но это не мешает им быть близкими друзьями и в служении театру, и в общих несчастьях. «Руку, товарищ!» — гордо и торжественно звучит в финале пьесы последняя фраза трагика, и оба медленно удаляются, как всегда, — в безденежье и — пешком. Точно так же символична и встреча странствующих актеров. Они оказываются на перепутье: один идет из Вологды в Керчь (Счастливец), другой — из Керчи в Вологду (Несчастливцев). Первый же обмен репликами, открывающий пьесу, со временем превратился в поговорку: «Из Вологды в Керчь. Из Керчи в Вологду». Хотя путь у них один: кочуют по провинциальным труппам, от одного антрепренера к другому, такому же мошеннику, как и первый, перебиваются с хлеба на воду, а когда в руках оказываются небольшие деньги, весело транжирят их, помогая друг другу, а часто и другим, оказавшимся в еще более плачевном положении.

Островский вводит вместе с ними в пьесу остро звучащую социальную тему: неустроенность актерской судьбы, тяготы материального существования, пренебрежительное, если не сказать, презрительное отношение к ним обывателей, меценатов, да и самой публики.

Эта контрастная пара придает сюжету яркий комедийный эффект: Несчастливцев выдает себя за богатого помещика, Счастливец — за его лакея: пьеса превращается в «театр в театре», с забавными ситуациями актерских импровизаций, вплоть до момента разоблачения мнимого помещика и его слуги.

Но если первый персонажный план выдержан в духе веселого комизма, то второй, окружение, в какое попадают герои, оказавшись в имениннице тетки Геннадия Несчастливцева, все еще богатой, но катастрофически разоряющейся помещицы Гурмыжской, выдержан в иных, остро сатирических тонах. Усадьба, куда они держат путь, имеет символическое название: «Пеньки». Все в хозяйстве Гурмыжской идет по пословице: через пень — колоду, хозяйство не ладится, прекрасный лес продается за бесценок. Скупает его у Гурмыжской Восемьбратов, разбогатевший купец, которого она раньше и на порог не пустила бы. Скаречно экономя в малом, она теряет в большом. В финале престарелая дама, образец нравственности в уезде, выходит замуж за недочинившегося ... гимназиста. «Взбрыкивающий» по каждому поводу Буланов (звучащая фамилия), тупой и тщеславный малый — ее избранник, годящийся ей в сыновья, всегда доволен собой. Но стоит ему проявить свою чванливость по отношению к актеру, как он оказывается уничтожен веселым каскадом безжалостных остроумных шуток, обрушивающихся на него: «Что, ты от рождения глуп, или сегодня вдруг с тобой сдела-

дось?... Вот что: ты надень сумку через плечо, прицепи на пуговицу грифельную доску и поди доучиваться... О, боже мой! Он разговаривает! Слушай ты, гимназист, школьник, ученик приходского училища!.. Молчи, таблица умножения! Корнелий Непот! Пифагоровы штаны!.. Да ты что такое? Оруженосец, паж. Менестрель? Ну, наконец, скороход, шут? Говорит... Прощай, грифель!»

Геннадий Несчастливцев не только остроумен, он умен, образован, в отличие от зарвавшегося юнца и ближайшего окружения Гурмыжской. Автор комедии отчетливо в композиционном отношении строит текст, создавая конкретные пары образов: Геннадий *Несчастливцев* и Аркадий *Счастливец* (их актерские псевдонимы уже сами по себе характерны); прекраснодушный *Милонов*, словно повторивший в себе гоголевского Манилова; Уар Кирилыч *Бодаев*, как две капли воды похожий на Собакевича своей грубостью и старческим брюзжаньем; прямодушный *Карп* и ключница *Улита*, соглядатай и шпион Гурмыжской.

Наконец, по принципу не сопоставления, а именно противоположения создается общая группировка персонажей: Несчастливцев — Счастливец // Гурмыжская — Буланов — Улита; Милонов — Бодаев.

Актеры, бесспорно, выделены автором на этом фоне: талант, страстное влечение к искусству, преданность ему, пускай простодушные порой, несколько наивные чувства, но это высшие ценности для них, людей театра. Это дает им право на самоуважение, даже если к ним снисходительно, а то и с презрением относятся сытые обыватели. «Я нищий, жалкий бродяга, а на сцене я принц. Живу его жизнью, мучусь его думами, плачу его слезами над бедною Офелией и люблю ее, как сорок тысяч братьев любить не могут». Даже если ты убит, уничтожен обстоятельствами, то «первые звуки оркестра воскресят тебя», — убеждает новообращенную актрису, Аксюшу, которой она, однако, так и не станет, трагик Несчастливцев.

Еще одно чувство подчеркнуто выделено автором в его героях: чувство товарищества, дружбы, открытость души, стремление помочь людям. Именно бедный актер Несчастливцев устраивает судьбу Аксюши, хотя это должна была бы сделать богатая Гурмыжская.

В финале странствующие актеры, мистификация которых разоблачена, вновь оказываются в положении гонимых, но достойную отповедь получают не они, а Гурмыжская и ее гости в монологе Несчастливцева:

Несчастливцев: И в самом деле, брат Аркадий, зачем мы зашли, как мы попали в этот лес, в этот сыр-дремучий бор? Зачем мы, братец, спугнули этих сов и филинов? Что им мешать! Тут все в порядке, братец, как в лесу быть следует. Старухи выходят замуж за гимна-

зистов, молодые девушки топятся от горького життя у своих родных: лес, братец.

Гурмыжская (пожимая плечами): Комедианты.

Несчастливцев: Комедианты? Нет, мы артисты, благородные артисты, а комедианты — вы. Мы, коли любим, так уж любим; коли не любим, так ссоримся или деремся; коли помогаем, так уж последним трудовым грошом. А вы? Вы всю жизнь толкуете о благе общества, о любви к человечеству. А что вы сделали? Кого накормили? Кого утешили? Вы тешите только самих себя, самих себя забавляете. Вы комедианты, шуты, а не мы.

В последней сцене пьесы автор возвращается к ее заглавию, придавая ему символическое, обличительное звучание.

События в «Талантах и поклонниках» (1882) при кажущейся их неспешности укладываются в три дня, напоминая в этом отношении «Лес». Однако автор успевает в такое короткое время действия развернуть стремительную и нешуточную интригу. Князь Дулебов, престарелый провинциальный Дон Жуан, поклонник театра, а главным образом молоденьких актрис, встретив решительный отпор талантливой Александры Негинной, делает так, что срывается ее бенефис, и она попадает в безвыходное положение: антрепренер нарушает свое обещание продлить договор с ней, хотя все сроки формирования провинциальных трупп уже прошли, она же, связанная обещанием, отказалась от выгодных предложений.

Затруднением Негинной, однако, умеет воспользоваться не Дулебов, а державшийся в тени его соперник Великатов, предложив ей громадное содержание и, главное, продолжение головокружительной театральной карьеры, так как она действительно талантлива и вправе рассчитывать на успех.

В судьбе Негинной повторилась история Ларисы Огудаловой. Героиня «Бесприданницы» в других обстоятельствах (она ничем не связана с театральной жизнью) была поставлена перед подобным же выбором, и только роковой выстрел не дал совершиться тому, что должно было произойти: она должна была оказаться — после недолгой борьбы с собой — в руках миллионера Кнурова. Здесь же положение героини драмы несколько иное: Великатов молод, в сравнении с пожилым поклонником Ларисы Огудаловой, к тому же чувство его, по-видимому, вполне искренно; как наблюдательный и умный человек, он отдает себе отчет в том, что привязанность к искусству, увлечение им у Негинной так велико, что она не может устоять перед перспективой остаться на сцене и получить возможность в полной мере проявиться своему таланту.

В «Лесе» события происходят в поместье, куда случайно попадают странствующие актеры, в «Талантах и поклонниках» в центре действия уже сам театр, скорее обстановка интриг вокруг него. «Таланты» здесь вполне бесправны, «поклонники» — себе на уме и цинично покупают таланты, если им позволяют средства и они в состоянии продуманно вести осаду непреступной, кажется, и преданной искусству провинциальной молодой актрисы.

Великатов и ведет такую игру, которой может позавидовать искусный режиссер. Он безупречно выстраивает отношения со всеми, подчиняясь различным правилам игры: с простодушной и практичной Домной Пантелеевной, матерью Негинной, он весел и добродушен, с ней самой — молчалив и застенчив, и она не подозревает его ни в чем; с чиновником Букиным предприимчив, с «почетными гражданами кулис» — свой человек, с актерами — поклонник, желающий потакать их прихотям. В финале он — неожиданно для всех — увозит Негину в Москву, оставя своих соперников в проигрыше.

Некоторые персонажи новой драмы продолжают найденные автором в его прежних пьесах темы: князь Дулебов — «князенька» Кучумов («Бешеные деньги»); Великатов — Васильков («Бешеные деньги») и одновременно Беркутов («Волки и овцы»); Нароков, в прошлом достаточно богатый дворянин, увлекшийся театром, — Геннадий Несчастливцев («Лес»). Но совершенно оригинальным, новым характером, который Островский впервые ввел на сцену, стал Мелузов, жених Негинной, окончивший университет студент, ожидающий место учителя. Великий реформатор русского театра, А.П. Чехов, внимательно читавший Островского, с особенным интересом читал именно эту пьесу. Тип студента-разночинца, найденный Островским в «Талантах и поклонниках», своего рода «пересозидателя» женских душ, был использован им более 20 лет спустя, в «Вишневом саде» (Петя Трофимов), а еще раньше — в «Невесте» (Саша). В чеховской пьесе герой носит то же имя, что и персонаж Островского.

Другое открытие в пьесе — Нароков, верный «рыцарь» театра, человек образованный, отдавший ему жизнь. Когда-то он был баринном, владельцем богатого имения, продав его, стал антрепренером, но дело вел неумело и разорился. Он счастлив тем, что всегда «делал любимое дело». «Я люблю театр, люблю искусство, люблю актеров», — говорит он, преклоняясь перед талантом Негинной. Чехов вернется к этому образу, разработанному Островским, в одноактной пьесе «Лебединая песня» (1887).

Наконец, в «Талантах и поклонниках» Островский сформулировал понятие меры в искусстве, назвав ее *грацией*. Наблюдая игру провин-

циальных актеров, Нароков с сердцем говорит трагику: «Мука мне с вами! У всех у вас и много лишнего, и многого не хватает. Я измаялся, глядя на вас. У комиков много лишнего комизма, а у тебя много лишнего трагизма; а не хватает у вас грации ... грации, меры. А мера-то и есть искусство». Чехов воспользовался этой мыслью, дав ее парафраз в письме к М. Горькому (от 3 января 1899), где упрекает своего корреспондента в отсутствии как раз именно меры, в чрезмерном многословии: «Единственный недостаток — нет сдержанности, нет грации. Когда на какое-нибудь определенное действие человек затрачивает наименьшее количество движений, то это грация. В Ваших же затратах чувствуется излишество».

В драме **«Без вины виноватые»** (1884) Островский, наконец, вводит за собой зрителей уже в сам театр. Но оказывается, что храм Мельпомены, о котором с такой страстью и преданностью говорят его служители, в буднях своего существования лишен красоты и таинственной магии, о чем они постоянно толкуют. Здесь кипят мелкие страсти, разворачиваются тяжелые по своим последствиям интриги, где преследователями и жертвами выступают сами же актеры, здесь есть своя иерархия: «кумиры» публики, добивающиеся признания любой ценой, и несчастные отверженные, кое-как сводящие концы с концами, — двойники Аркашки Счастливецова, «артисты не из первых сортов» как говорит слуга гостиницы, где остановилась знаменитая актриса Кручинина, имеющая громадный успех в провинции, как Аркадина («Чайка» Чехова).

В пьесе разворачиваются одновременно две конфликтные ситуации. Кручинина, приезжающая в уездный городок, где она когда-то потеряла своего ребенка, сына, которого она считает умершим, и готовящийся ее завистниками из труппы театра скандал, где собираются использовать отпетого грубияна, артиста Незнамова, предварительно подпоив его. Губернатор намеревался выслать его из города за очередной дебош, и только вмешательство Кручинины — просьба простить его — спасли Незнамова от беды.

Островский вводит в пьесу две в высшей степени колоритные фигуры актеров из числа «отпетых»: Незнамова и Шагу. Первый когда-то пристал к бродячей труппе и отправился из города, где его почитали «подзаборником», не имеющим ни родителей, ни семьи, ни даже имени: у него нет документов, подтверждавших его родство. Так он и переезжает с антрепренерами из города в город под вечным страхом, что каждую минуту полиция может препроводить его на родину, где у него тоже нет никого из близких. Он сам смотрит на себя, как на человека погибшего, и полагает, что силой обстоятельств рано или поздно ока-

жестя в остроге. Он плохо образован и воспитан, но восполняет неуверенность в себе грубостью и дерзкими пьяными выходками. Его оправдывает только то, что со дня рождения он «не знал другого ощущения, кроме боли». «У меня душа так наболела, — признается он, — что мне больно от всякого взгляда, от всякого слова».

Еще более колоритен его приятель Шмага, по собственным словам, видевший жизнь только «из подворотни». Оскорбляет он Кручинину, явившись к ней с Незнамовым, с одной целью: блудить деньги от известной актрисы для «бедных артистов», которые задолжали в буфете из-за того, что долго ждали встречи с ней: «Вы — знаменитость, вы получаете за спектакль чуть не половину сбора; а еще неизвестно, от кого зависит успех пьесы и кто делает сборы, вы или мы. Так не мешало бы вам поделиться с товарищами».

Островский настолько удачно «вылепил» эту фигуру, что Шмага превратился в знаменитого острокомедийного персонажа, в одно из блестящих достижений драматурга в этом роде, хотя его скорее можно было бы назвать трагикомическим героем, настолько плачевно его состояние: и летом, и в трескучие морозы он ходит в одном легком пальто, это весь его «гардероб». Напоминает он в этом отношении Аркадия Счастливецца, которого, по его признаниям, за неимением теплой одежды, во время зимней дороги в большой ковер закатывали и тем спасали.

Но каждое появление Шмаги на сцене производило комический эффект, а его реплики с течением времени превратились в пословицы, которые у всех на слуху: «Артист... горд!», «Мы артисты, наше место в буфете». Одалживая сигару у Дудукина: «Я постоянно один сорт курю». — «Какие же?» — «Чужие».

Однако выходки Незнамова и Шмаги не задевают Кручинину. Она прекрасно понимает этих людей, сотоварищей по ремеслу артиста: «И обид, и оскорблений, и всякого горя, — признается она, — я видела в жизни довольно; мне не привыкать стать». «Лавры-то потом, а сначала горе да слезы», — убежденно говорит она, вспоминая свою судьбу.

В финале пьесы развязка объединена автором с кульминацией, где сливаются обе интриги: поиск потерянного в юности сына и скандал, затеянный завистниками Кручинины. В результате случайного совпадения Кручинина наконец-то, после постоянно испытываемой материнской муки и боли, обретает покой: ее сыном оказывается ...Незнамов.

«Без вины виноватые» завершают знаменитый театральный «триптих» Островского. Самыми репертуарными из этих прославленных пьес оказались «Лес», — продемонстрировавший исключительную долговечность (пик его популярности оказался в начале XXI столетия) и «Без вины виноватые».

«Снегурочка»

Несколько особняком стоит среди произведений Островского «Снегурочка», созданная в 1873 г. Жанр ее определяется обычно как народная драма, но точнее все-таки ее следовало бы назвать народной трагедией. В основе сюжетного конфликта — любовь холодной Снегурочки, ледяной девы, к земному человеку Мизгирю, заканчивающаяся их гибелью. Снегурочка, испытав теплое чувство привязанности и искреннего влечения души, проснувшейся для любви, тает на глазах Мизгирия, он бросается в озеро и гибнет.

Островский создает в финале пьесы трагедийную ситуацию: смерть Снегурочки не случайность, а осознанный шаг. Она уступает требованию Мизгирия:

Оставь ребячьи страхи
Неведомой беды! Но если вправду
Бедя придет — тогда погибнем вместе.

В тот момент, когда перед великим царем берендеев Снегурочка повторяет слова преданности и любви, обращенные к жениху, яркий луч солнца прорезывает утренний туман и падает на нее и она тает. Но, умирая, она чувствует и мыслит, как живая, любящая и, главное, — счастливая женщина. За миг счастья жизни она готова отдать, и отдает, жизнь:

Но что со мной? Блаженство или смерть?
Какой восторг! Какая чувств истома!
О мать Весна, благодарю за радость,
За сладкий дар любви!..

Мизгирь тоже исполняет слово, данное Снегурочке:

Обманут я богами; это шутка
Жестокая судьбы. Но если боги
Обманщики, не стоит жить на свете!
(Убегает на Ярилинну гору и бросается в озеро.)

События «Снегурочки» разворачиваются в древней сказочной стране, которой правит мудрый и гуманный царь Берендей, заботящийся о своих подданных. Его страшит «духовная остуда», которая внезапно поразила людей. Смерть Снегурочки и Мизгирия разрушает чары Мороза: Солнце, наконец, проникнет в людские сердца. В финале царь Берендей провозглашает славу Яриле-Солнцу:

Снегурочки печальная кончина
И страшная гибель Мизгиря
Тревожить нас не могут; Солнце знает,
Кого карать и миловать...

.....
Изгоним же последней стужи след
Из наших душ и обратимся к Солнцу.
И верю я, оно приветно взглянет
На преданность покорных берендеев.

Лель запевает последнюю песню, хор подхватывает ее:

Свет и сила,
Бог Ярило.
Красное Солнце наше!
Нет тебя в мире краше.

Пьеса насыщена фольклорными мотивами, обрядами, песнями, преданиями. В качестве действующих лиц в ней появляются сказочные персонажи и образы языческой мифологии (Снегурочка, Дед Мороз, Весна-Красна, Леший, Масленица, Ярило-Солнце), а также обычные люди, жители берендеева царства: Бобыль Бакула, Бобылиха, пастух Лель, зажиточный крестьянин Мураш, толпа берендеев, девушек и парней, царь Берендей, Мизгирь — торговый гость (купец), его невеста Купава, соперницей которой и становится Снегурочка. Действие происходит то вблизи Берендеева посада, то в заречной слободе Берендеевке, то во дворце царя, то перед ветхим домиком Бобыля, то переносится в заповедный лес, то в финале пьесы разворачивается на просторе Ярилиной долины, где происходят народные празднества и где гибнет Снегурочка под горячими солнечными лучами, сама себя принося в жертву своей любви.

По пьесе Островского создал свою известную оперу («Снегурочка») Н.А. Римский-Корсаков; музыка к постановке «Снегурочки» в Малом театре была написана П.И. Чайковским.

Еще в конце 40-х годов в черновых набросках Островского встречается фраза, которую можно назвать ключом ко всему его творчеству. Он сразу же твердо определил свой путь и остался ему верен: «Для того, чтобы быть народным писателем, мало одной любви к родине, — любовь дает энергию чувства, а содержания не дает: надобно еще знать хорошо свой народ, сойтись с ним покороче, сродниться. Самая лучшая школа для художественного таланта есть изучение своей народности, а воспроизведение ее в художественных формах — самое лучшее поприще для творческой деятельности».

Великий мастер формы

Диалектика правды и художественного вымысла. Яркая черта драматургической техники Островского состоит в том, что его пьесы оставляют такое впечатление *правды* изображаемого, что невольно возникает представление о том, что они не сочинены, а просто переносят реальную жизнь в ее этнографически точных эпизодах на сцену, до такой степени они близки самой действительности и в мелочах подробностей, и в общих сюжетных построениях. Знаменитая реплика генерала А.П. Ермолова по поводу «Банкрота»: «Эта пьеса не сочинена; она сама собой родилась!» — всего лишь мысль любителя театра, схватывающая общее впечатление непосредственного воздействия произведения на зрителей.

Между тем пьесы Островского именно сочинены и написаны твердой и искусной рукой мастера. Впечатление же достоверности возникало не случайно.

Во-первых, эти картины жизни всегда у него *типично русские*: быт, язык, характеры. С этой точки зрения он сугубо национальный, а не интернациональный писатель.

Во-вторых, его следовало бы определить как *художника жизни*. Способы его создания характеров и организации сюжетов таковы, что он словно избегает искусственных приемов, выработанных до него драматургией ради наиболее яркого воздействия на зрителей: отсутствие изощренно построенной интриги, сценических эффектов, занимательности. Сюжеты его просты и порой лишены, кажется, самого действия: сцены медленно сменяют одна другую, обычные, будничные. Автор словно не озабочен тем, чтобы создать напряженную драматургию развития событий, и они идут своим чередом, как вдруг зритель начинает осознавать, что он давно уже вовлечен в круговорот потрясающе напряженной драмы, будь то комедия или трагедийная по своему характеру пьеса.

Эта своеобразная драматургическая техника вызывала представление об отстраненном, беспристрастном авторе, который, подобно пушкинскому герою, «добру и злу внимает равнодушно» и является лишь добросовестным летописцем жизни, не внося в изображение субъективного начала. Однако подобное мнение — ложное, так как Островский как раз и является писателем, страстно отстаивающим свою позицию, выносящим свой приговор действительности, враждебной человеку.

С этим внутренним противоречием творческой манеры Островского: объективная картина мира и скрытое в ней авторское субъективное

начало — связана еще одна особенность его пьес, которая предвосхищает творчество Чехова: *жанровая диффузия*, неопределенность их рубрикации. Сам Островский, оставаясь в рамках принятых традиций, называл свои пьесы, подразделяя их по двум разделам: драмы или комедии. В действительности же разъединительный союз *или* чаще всего сменялся соединительным *и*, так как трагизм и комедийность у него обычно сопряжены, а не разъединены между собой, как это часто случается в самой жизни. Комедийный эффект в «Лесе» не снимает трагедийности положения Несчастливцева, а трагичность проявления материнских чувств Кручинной («Без вины виноватые») лишь подчеркивается гротесковыми выходками Шмаги. Или мечущаяся в западне Негина не мешает автору ввести в текст пьесы не просто комедийную, а фарсовую фигуру трагика Ераста Громилова, который всякий раз с его выразительными репликами и бесконечными пьяными поисками «своего Васи» как бы очерчивает, выявляет ступени все нарастающего напряжения событий.

Принципы создания характеров. Драматург полагал, что суть деятельности художника состоит в «разработке характеров и психологии». Отсутствие односторонности, противоречивость сознания, поступков героя — одна из опор *характерологии* пьес Островского. Даже так называемые «положительные лица» далеки у него от идеальных представлений о такого рода персонажах. Они несут в себе черты, «снижающие» их порывы, их добрые побуждения. Это характеры часто бесхарактерных людей типа Корпелова в драме «Трудовой хлеб», Кисельникова — в «Пучине», пьяницы и неудачника Любима Торцова («Бедность не порок»). Это люди «дурные и хорошие вместе», как говорил в таких случаях Лев Толстой, они не подравниваются автором к какой-то одной мерке, а отличаются противоречивостью, свойственной самой жизни.

Эта тенденция проявилась ярко уже в начале его творческого пути, в персонажах «славянофильского» толка, вызвавших восторг А. Григорьева и круга «Москвитянина». Таких персонажей можно было бы принять за резонеров, если бы не одно важное обстоятельство: это по-своему искалеченные люди, своего рода изнанка «самодурной» идеи. В них на каждом шагу проявляется существеннейший человеческий изъян: они совершенно лишены своей воли, они не действуют, когда необходимо действовать, а только говорят и плачут. «Помни, Дуня, как любил тебя Ваня Бородкин!» — говорит такой положительный герой («Не в свои сани не садись») и заливается слезами, точно так же «действует» приказчик Митя в комедии «Бедность не порок». Правда, он предлагает бежать Любове Гордеевне, но на том дело и заканчивается: она не идет против благословения отца, а Митя не настаивает.

Это не отражение авторской идеи, не условные характеры, а живые лица. Если они и оказываются счастливы, то лишь благодаря случайному стечению обстоятельств. Попадется на глаза Гордею Карпычу Торцову оказавшийся рядом приказчик Митя, как мгновенно принимается решение: «Вот за Митьку и отдам!» Не ради счастья дочери или в вознаграждение за добродетели ее избранника это делается, а ради собственного тщеславия: чтобы только досадить Коршунову, с которым он в этот момент ссорится.

Чернышевский упрекал Островского за смягчения конфликта в пьесах 50-х годов. Но в этом случае резонировал не драматург, а критик: ему хотелось «подверстать» мысль писателя под свои представления, а она развивалась по художественным законам, не укладываясь в жесткие рамки революционно-демократической концепции Чернышевского.

Не случайно Островский уже в самом начале своей карьеры драматурга попал даже не между двух, как того требовала пословица, а трех огней. «Утилитаристы», по выражению Достоевского, т.е. революционеры-демократы, требовали от него такой же острой критики, какая была в «Банкроте». Западники видели в нем отрицание своей доктрины. Но и славянофилы чувствовали, что их маскарадный старорусский костюм ему не по плечу, и упрекали его за непоследовательность. И были правы. Позднее Островский писал Некрасову: славянофилы надевали себе деревянных мужичков, да и утешаются ими. «С куклами можно делать всякие эксперименты, они есть не просят».

Как великий художник, он уже в это время был вне партий, узких теоретических положений, вне литературных групп: его мерой была правда жизни и правда характеров.

То же произошло и с «Доходным местом»: Жадов, близкий «добрым людям» из комедий славянофильского периода, только перенесенный в иную среду — чиновничества, лишь благодаря стечению обстоятельств отказывается от теплого местечка и не становится таким же взяточником, как Юсов, Белоногов или Вышневецкий.

Еще один характерный пример — Васильков («Бешеные деньги») со своей звучащей фамилией (поэтический русский образ) и со своим стремлением к идеальной любви, по сути дела — кремень-предприниматель, который молится одному идолу — денежному интересу и даже красавицу-жену рассматривает как средство достижения коммерческого успеха.

При отчетливости в обрисовке характеров замечательной особенностью драматической манеры Островского является то, что он всегда оставлял простор *режиссерской и актерской импровизации* для по-

исков оригинальных решений в разработке того или иного персонажа или сюжета. В свое время в «Грозе» сценические портреты героев были крайне социологизированы. Например, Кабанова («Кабаниха») — не женщина, а тяжелая, неподвижная, монументальная глыба, одним своим видом подавляющая волю человека. Но в постановках «Грозы» уже в эпоху 90-х годов XX в. в трактовке образа Марфы Игнатьевны Кабановой появились совершенно новые режиссерские и актерские подходы: вместо тяжеловесной, грубо вылепленной, суфовой купчихи на сцене оказывалась в целом ряде спектаклей столичных и провинциальных театров относительно молодая, изящная, «домашняя», «уютная», привлекательная женщина, но настоящий ад для своей невестки из-за безоглядной, слепой любви к своему неприкаянному сыну. Психологический парадокс, заложенный в образе, проявился в том, что материнская привязанность оказывается способной разрушить не одну семью и превратить жизнь близких людей в непрекращающуюся пытку. Акцент, таким образом, переносился на то, что было заключено в характерах: с внешних, прямолинейных истолкований на мощь человеческих страстей и неожиданность сценических воплощений.

Сюжетные построения. Островский достиг подлинного совершенства не просто в правдивом изображении русской действительности и в рельефной разработке характеров, но и в организации сюжета. Например, развязка в «Доходном месте» совпадала с кульминацией, усиливая драматизм совершающихся событий. В последних явлениях пятого действия на сцене появляются все персонажи, какие предстали перед зрителями в экспозиции. Но как все изменилось сейчас! Жадов, когда-то бурно протестовавший против «мерзостей» службы, взяток и взяточников, смирился и готов скорее стать сытым чиновником, чем остаться голодным, но честным тружеником. Как вдруг в этот самый момент оказывается, что дядюшка, успевший нажить себе капитал, высокие чины и положение в обществе, попадает под суд как преступник. Возникает замкнутое построение, так называемая кольцевая симметрия, где автором неожиданно меняются акценты. Случайная, как могло бы показаться, реплика Юсова в самом начале развития действия об удачливом в сомнительных делах Вышневецком: «Одного не достиг: в законе не совсем тверд», — станет в исходе пьесы решающим и катастрофическим обстоятельством в судьбе уверенного в себе крупного чиновника. Иными словами говоря, экспозиция содержит энергичный, но скрытый до поры до времени импульс будущего развертывания сюжета. В финале эта подробность, таящая в себе взрывную энергию, оборачивается драматической кульминацией-развязкой: Юсов оказался прав со своим невольным пророчеством. Его патрон попался как раз на

беззаконии, на уголовно наказуемом деле. А желчное замечание (из первого действия) Вышневого, убеждающего племянника в том, что слабое утешение может найти в собственной честности человек, если он обитает на чердаке с куском черного хлеба, вновь звучит, преобразованное, в заключительном монологе Жадова: «...Уж теперь я не изменю себе. Если судьба приведет есть один черный хлеб — буду есть один черный хлеб. Никакие блага не соблазнят меня, нет!»

Таким образом, помимо остроты поставленной темы (взяточничества, чиновничьей коррупции), «вечной» для России, пьеса произвела громадное впечатление, потому что оказалась художественным шедевром, в котором чувствовалась рука искусного мастера формы. Не случайно «Доходное место» стало одной из самых репертуарных пьес Островского и с неизменным успехом шло на сцене русских театров с XIX по XXI столетие; особенно в России, так как проблема, выдвинутая Островским, всегда оставалась здесь актуальной.

В комедиях и драмах 70—80-х годов обращает на себя внимание своеобразная черта: в отличие от более ранних пьес: сюжет может быть достаточно *прост* при нередкой *осложненности фабулы*, так что герой порой остается загадкой как для окружающих его действующих лиц, так и для зрителей. «Точно сила какая-то на тебя идет», — признается Телятев («Бешеные деньги»), говоря о Василькове, так и не понимая, что это за странный миллионер из «Чухломы» появился перед ним. Легко изъясняется на европейских языках, но на своем родном — самым варварским образом. Дворянин по происхождению, он свободнее чувствует себя с подрядчиками и рабочими, чем с людьми своего круга. В той же комедии одна история главы семейства Чебоксаровых — это целая «зашифрованная» судьба некогда могущественного дворянства и падение его прежнего величия; осложнена фабула в «Лесе», в драме «Без вины виноватые».

Но автор и здесь стремится четко структурировать композиционную систему своих произведений, чаще всего прибегая к излюбленному своему приему — контрасту: Глумов и его окружение («На всякого мудреца довольно простоты»); Васильков и московский полусвет («Бешеные деньги»); Беркутов — Лыняев, Глафира — Мурзавецкая, Купавина («Волки и овцы»); Геннадий Несчастливцев — Аркадий Счастливец («Лес»); Незнамов — Шмага («Без вины виноватые»), Эраст Громилов — Вася («Таланты и поклонники»).

Оставаясь в пределах абсолютного правдоподобия, драматург создает гротесковые «блоки» образов, построенных по принципу подчеркнутого противоположения. В комедии «На всякого мудреца довольно простоты» Городулин с его либеральными ухватками и любовью к крас-

ному словцу оттеняется генералом Крутицким с присущей тому солдафонской грубой прямолинейностью. В «Лесе» всегда неизменной, нерасчленимой парой на сцене всякий раз появляются два персонажа, тоже наделенные значащими именами, — *Милонов* и *Бодаев*, богатые помещики, соседи Гурмыжской. Уже открывающие текст пьесы авторские характеристики героев несут в себе организующее начало, определяя построение общей композиционной структуры комедии: принцип контраста выдержан в этих кратких ремарках идеально.

Евгений Аполлонович Милонов, лет 45-ти, гладко причесан, одет изысканно, в розовом галстуке.

Уар Кириллыч Бодаев, лет 60-ти, отставной кавалерист, седой, гладко стриженный, с большими усами и бакенбардами, в черном сюртуке, наглухо застегнутом, с крестами и медалями по-солдатски, с костылем в руке, немного глух.

Милонов (он не только в розовом галстуке, но все словно видит в «розовом свете») каждое свое появление на сцене начинает с одной и той же восторженной фразы: «Все высокое и прекрасное...», — о чем бы ни шла речь. Бодаев с тем же упорством и последовательностью продолжает «возвышенный» порыв собеседника своим грубым, старческим брюзжанием ретрограда. Но в финале пьесы герои демонстрируют полное единодушие в высокомерном презрении к странствующим «комедиантам». Когда Геннадий Несчастливцев читает обличительный монолог из «Разбойников» Шиллера, Милонов вдруг возмущенно восклицает: «Но позвольте. За эти слова можно вас и к ответу!» Буланов же, будущий Бодаев, заканчивает фразу «оптимиста»: «Да просто к станковому!»

Гротесковый оборот неожиданно принимает и сюжет комедии. Гурмыжская объявляет приглашенным гостям: «Господа, я вас звала для подписания завещания, но обстоятельства несколько изменились. Я выхожу замуж...» (Напомним, что вдова, которой давно перевалило за 50 лет, выходит замуж... за гимназиста!)

Особенности художественной структуры. Герой Чехова, простой человек — подрядчик, маляр Редька («Моя жизнь»), страстно увлеченный театром, в любительских постановках рисуя декорации, с уважением, как принято в народе, говорит об Островском, особенный интерес проявляя к «сложной, искусной постройке» литературного произведения: «Как у него все пригнано!»

Действительно, драматург создает стройную архитектуру пьес, утверждает новые принципы их организации, дающие дополнительную энергию сюжету и художественной идее. Островский первым в русской драматургии разрабатывает феномен внутренней формы. Именно этот

его удавшийся смелый эксперимент опровергает старую концепцию о драматурге-этнографе, ориентированном исключительно на создание точного подобия жизни в своих пьесах.

С особенной силой эти новаторские приемы высказались в «Грозе», уникальном произведении с точки зрения формы.

Прежде всего поражает искусство создания архитектоники (т.е. внутреннего единства, целостности художественного построения) произведения. Мастерство в «создании плана» пьесы отмечал еще по горячим следам И.А. Гончаров, выдвигая «Грозу» на присуждение ее автору академической Уваровской премии (граф С.С. Уваров с 1818 по 1855 г. — президент Академии наук и в 1833—1849 гг. — министр народного просвещения). «Не опасаясь обвинения в преувеличении, — писал автор «Обломова», — могу сказать по совести, что подобного произведения, как драмы, в нашей литературе не было... С какой бы стороны она ни была взята, со стороны ли плана создания, или драматического движения, или, наконец, характеров, всюду запечатлена она силою творчества, тонкостью наблюдательности и изяществом отделки».

Драматург группирует действующие лица по принципу их *контрастной* соотнесенности. Таковы «блоки» образов, противопоставленные один другому: Катерина — Борис / Варвара — Кудряш. Последние избирают, по словам И.А. Гончарова, «веселый путь порока» и утверждают свое право на свободу уходом из постылой жизни на волю — туда, где нет материнской узды или выходок Дикого. Катерина же предпочитает смерть прозябанию в неволе и вечным попрекам. К тому же безропотный и слабовольный Борис совсем не Кудряш с его удалью и разбойной русской натурой (имя Кудряш — значащее: песенное, вольное, озорное).

Замечательно тонкую продуманность композиционного плана пьесы подтверждает существование в нем параллельных, дублирующих друг друга тем и образов. В результате происходит их яркая интенсификация, их усиление. Например, смерть Катерины в финале получает подкрепление в другом протесте — в бунте Тихона, ее мужа, безвольного, забитого существа. «Маменька, вы ее погубили! Вы, вы, вы...», — в отчаянии кричит он, падая на труп Катерины, и снова повторяет свою мысль-обличение, он, до потери собственной воли, до идиотизма преданный матери: «Вы ее погубили! Вы! Вы!» Этот неожиданный финальный взрыв-прозрение Тихона контрастно оттеняет поведение Бориса (третье явление пятого действия), с его апатией, покорностью судьбе.

Конфликтность ситуации, в какую попадает доверчивая, чистая, искренняя женщина, оказавшись в доме Кабановых, подчеркивается

еще одной скрытой персонажной параллелью: Катерина — Кулигин. Это два «чужеродных» существа в мире грубости, жестокости и цинизма. Такое соотношение образов композиционно закреплено драматургом в отчетливых структурных построениях. Кулигин сразу же, в первый момент появления на сцене, выпадает из круга привычных для обывателей города Калинова людей. Он восхищается красотой, разлитой вокруг: «Вид необыкновенный! Красота! Душа радуется». И слышит в ответ равнодушно-насмешливую реплику Кудряша: «Ну, да ведь с тобой что толковать! Ты у нас антик, химик!» Кулигин (автор намекает на его реальный прообраз — выдающегося нижегородского изобретателя-самородка Кулибина) возражает: «Механик, самоучка-механик». Но важно то, что уже при первом же появлении Кулигина у него устанавливаются особые отношения с окружающими. Он *чужой* им, он *странный*. Затем та же мысль, что и у Кудряша, мелькнет и у Бориса: «Какой хороший человек! Мечтает себе и счастлив!»

Экспозиционный эпизод ввода образа Кулигина повторится в иной форме в сцене, где Катерина впервые остается наедине с Варварой. Происходит обмен репликами:

Катерина: Отчего люди не летают!

Варвара: Не понимаю, что ты говоришь.

Это не что иное, как то же равнодушное «Нешто» и недоумение Кудряша, и тот же мотив «мечтаний», не понятых и странных прагматически мыслящим обывателям, лишенным идеальных представлений, полета воображения и чувства. Два центральных персонажа, таким образом, ассоциативными логически-образными и эмоциональными соотношениями оказываются структурно и психологически связаны друг с другом.

Не случайно и то, что погибшую Катерину выносит именно Кулигин на сцену: «Вот вам ваша Катерина. Делайте с ней что хотите! Тело ее здесь, возьмите его; а душа теперь не ваша: она теперь перед судьей, который милосерднее вас!»

Внутренние связи продолжают и здесь драматургом: ассоциативная арка варьированной, но близкой по эмоционально-образному наполнению мысли в этот момент перебрасывается от финала пьесы к началу экспозиции: «*Жесткие* нравы, сударь, в нашем городе, *жесткие!*» — с горечью резюмирует Кулигин (действие первое), и, как эхо, как отголосок прежде высказанной мысли, звучит его последнее слово над телом погибшей Катерины: «... перед судьей, который *милосерднее* вас!» Финал — этот прием особенно был любим Островским — обращен у него к экспозиции, создавая ощущение замкнутого единства и завершенности художественной идеи.

Наконец, напряженнейший эмоциональный акцент несет в себе повторяющийся образ-символ, образ рока, судьбы, персонифицированной в зловещей старухе-барыне с лакеями в треугольниках – словно оживший XVIII в. или преображенная аллюзия-метафора пушкинской «Пиковой Дамы». Самое замечательное заключается в том, что Островский, не нарушая законов драматургического рода творчества, выходит за его пределы и мыслит, как поэт или музыкант-композитор, оперируя повторяющимися образными структурными единствами-темами (не в литературоведческом: «что изображено», а скорее в искусствоведческом их понимании: тема как эмоционально-образный материал, структурно упорядоченный и подвергаемый дальнейшему становлению и развитию).

Близкое наступление грозы, открывая собой начало пьесы, придает последующим событиям напряженное звучание, все более и более нарастающее, создавая ощущение вплотную приблизившейся катастрофы. Знакомый эпизод-символ возникает во второй раз уже на гребне волны драматического подъема:

Первое появление эпизода

(финал 1-го действия, на стыке 8-го и 9-го явлений).

Авторская ремарка: «Входит Барыня с палкой и два лакея В треугольных шляпах сзади».

Композиционная структура эпизода:

1. Предчувствие смерти Катериной («Я умру скоро...»)
2. Барыня с ее зловещими пророчествами и испуг Катерины.

3. Приближающаяся гроза (Варвара: «Никак гроза заходит»).

4. Смятение Катерины, мысли о смерти.

Последнее появление-повтор

(финал 4-го действия, на стыке 5-го и 6-го явлений).

Авторская ремарка: «Входит барыня с лакеями...»

Композиционная структура эпизода:

1. Предчувствие смерти, но уже твердое, решенное («Меня убьет...»)
2. Барыня все с теми же словами о красоте и об омуте (она словно толкает героиню на самоубийство и даже опережает события: все так и произойдет, в омут бросится несчастная женщина, — и ужас, охватывающий Катерину («Ах! Умираю!»))

3. Гроза разразилась! (Раньше, в 1-м действии было только ее приближение).

4. Потрясенная Катерина кается прилюдно в своем грехе. Затем, уже в 5-м действии, мысли о смерти и смерть.

Образная структура, высказанная в экспозиции пьесы, в финале повторяется в варьативном изложении, переданная с исключительной силой драматизма; это не статический, а динамический повтор.

Великие открытия Островского в области драматургической техники заключаются в том, что он находит новые возможности драматической формы. Суть ее не просто в движении сюжета, развитии событий, а в становлении, развитии повторяющихся эмоционально-образных мотивов, тем, составляющих внутреннюю драматургию, внутреннюю форму пьесы, в отличие от внешней, сюжетной.

Так, в «Бесприданнице» возникает интенсивный поток повторяющейся мысли, имеющей сквозное развитие, пронизывающей пьесу из конца в конец. Уже в самом начале действия обстановка, окружающая Ларису, похожа на торжище, где мать беззастенчиво пытается хоть как-то нажиться на щедрости «толстосумов», привлекая их в дом красотой и обаянием дочери. И затем на протяжении всего произведения вновь и вновь возникает знакомый, постоянно варьируемый мотив. *Вася Вожеватов*: «Да, у них в доме на базар похоже». *Карандышев*: «Был цыганский табор, вот что». *Лариса*, подхватывая тему: «Что же, что цыганский табор: только в нем было по крайней мере весело». *Лариса* (в преддверии кровавой развязки): «Поздно. Я вас просила взять меня поскорей из цыганского табора... видно, мне и умереть в цыганском таборе». Наконец, в момент гибели героини, смертельно раненной, появляется авторская ремарка: «*За сценой цыгане запевают песню*». Заканчивая последнюю фразу умирающей: «...Я ни на кого не жалею, ни на кого не обижаюсь... вы все хорошие люди... я вас всех... люблю. (Посылает поцелуй)», — вновь дается авторская ремарка, которой завершается вся пьеса: «*Громкий хор цыган*». Известный кинорежиссер Эльдар Рязанов в фильме «Жестокый романс» использовал этот мотив, но в бутафорско-декоративном духе (песни и пляски в «театрализованном» исполнении современного ансамбля цыган). У Островского же это — образ-символ, нарастающий в своем напряжении, несущий значительную семантическую нагрузку, а не внешний атрибут сценического действия. Он выступал великим новатором, открытия которого до сих пор еще не вполне остаются понятыми.

Писатель создает такую композиционную организацию своих пьес, что она служит средством *выражения* авторской идеи произведения.

Его искусство открывало новые перспективы. Изображение внешних событий здесь имело своей опорой строгие структурные построения, которые оставались незамеченными, скрываясь под спудом

сюжетного действия. Найденные им приемы внутренней формы будет широко использовать и по-своему разрабатывать Чехов.

Поэтика заглавий. Язык пьес Островского. Можно говорить не просто о заглавиях, а о поэтике заглавий пьес Островского: в их выборе, бесспорно, дают себя знать некоторые повторяющиеся закономерности.

Во-первых, они оказываются насыщены определенной *символикой*, имеющей, по наблюдениям А.Ф. Лосева, бесконечно более множественные смысловые и экспрессивные значения, чем метафора. Например, «Гроза» — это отражение в самом названии пьесы трагической судьбы героини, предопределенности исхода, освещающего своим ослепительным, фатальным светом неизбежности произошедшего обиденную жизнь. И одновременно — образ грозного природного явления, по-своему тоже порой трагически неотвратимого в своих последствиях для человека. Но в пьесе еще и нравственное состояние этого человека, центральной героини, тоже, как гроза, стремящееся к своей кульминации: в экспозиции — предчувствие грозы, в финале — гроза и гибель героини.

Символически многозначны названия ряда прославленных пьес: «Горячее сердце», «Бешеные деньги», «Волки и овцы», «Таланты и поклонники», «Лес», «Пучина».

Очень часто в качестве заглавий автором использовались *народные пословицы и поговорки*. Таких произведений множество, это большая часть наследия Островского. Например, «Бедность не порок», «Не в свои сани не садись», «Правда хорошо, а счастье лучше», «Сердце не камень», «На всякого мудреца довольно простоты», «Грех да беда на кого не живет», «В чужом пиру похмелье», «Старый друг лучше новых двух», «Свои собаки дерутся, чужая не приставай», «Праздничный сон — до обеда» и др. Следует отметить, что обращение к этому приему не связано с так называемым «славянофильским» периодом творчества. Драматург прибегал к нему не в целях только придания пьесам народного колорита, а решая более широкие художественные задачи. Такие заглавия несли в себе дополнительные смысловые значения, так как использовали обобщающие формулы народной мудрости. Название пьесы в этих случаях придавало произведению не просто характерный национальный колорит, но и сообщало ему логику неповторимого, как говорил Пушкин, «образа мыслей и чувствований» народа.

Нередко Островский давал наименование пьесе, беря его из *текста* произведения: оно или произносилось действующими лицами, или одновременно проявлялось как некий сквозной образ: «Лес», «Беше-

ные деньги», «Волки и овцы» и др. Заглавия в таких случаях подчеркивают, акцентируют конфликт, движение сюжета, давая ему обобщенное звучание. Драматург добивался того, что уже в заглавиях чувствовалось дыхание идеи произведения, они воспринимались как часть целого, как реминисценции сложных контекстных отношений.

В связи с тем что заглавие приобретало нередко характер развернутой сентенции, оно воспринималось и в качестве своеобразного эпиграфа, вступая с текстом в сложные ассоциативные связи.

Наконец, такой выбор заглавий вводил пьесу, еще до начала сценического действия, в особую языковую стихию, свойственную произведениям Островского.

Роль *языка* в качестве художественного средства исключительно велика в его пьесах. Помимо достоинств драматургического мастерства: в построении сюжета, характеров, в изображении быта, в создании острых конфликтных ситуаций, — на первый план у него всегда выходит язык действующих лиц, выполняющий многофункциональные задачи. Можно сказать, что автор созидает, «лепит» характеры в языке персонажей не в меньшей мере, чем в сюжетном действии, в котором они принимают участие.

Кроме того, язык для Островского оказывается сам предметом изображения, приковывает внимание слушателей как себедовлеющий образ.

В целях создания яркого комедийного колорита Островский использует прекрасно разработанный им прежде, еще в «Банкроте», прием, когда язык вызывает к себе интерес своими выразительными неожиданностями, словесными «выходками» и забавными кунштюками.

Карп («Лес»): «Какая наша жизнь, сударь! Живем в лесу, молимся пенью, да и то с ленью».

«Вот так камардин» (вместо «камердинер»!)

Григорий («На всякого мудреца довольно простоты»): «Скитающие люди пришли». (Он хочет сказать, что богомолцы пришли). «Сударыня, уродливый пришел» (т.е. «юродивый»).

Комедийный эффект может быть создан подхватом в веселой словесной игре, когда тщательно продуманный каламбур вдруг переходит в очевидную нелепость.

Гордулин (в разговоре с Турусиной): «Блаженство — дело нешуточное. Нынче так редко можно встретить блаженного человека».

Григорий (входит): «Блаженный человек пришел. («Блаженный» для него, как выясняется, — это кто-то «из азиатцев», или «греков», или «венгерцев»!)

Тот же прием подхвата-скрепы, только драматически комедийного толка, используется в «Горячем сердце»:

Параша: «Все, все отпните у меня, а воли я не отдам ... На нож пойду за нее!»

Матрена: «Ах, убьет она меня! Ах, убьет!.. Зарезать меня хочет».

Островский неутомим и весело изобретателен в такого рода шутках. «Горячее сердце» (1869), вновь переносящее зрителей в мир купеческого захолустья, насыщено подобными находками виртуозного искусника языка.

Наркис (приказчик) показывает перстень: «И супиры (сапфиры!) тоже можем иметь...»

Матрена (купчиха): «Как ты со мной так неучтиво! Хозяйка же-лет с тобой нежно разговаривать...»

Наркис: «Вот еще очень нужно... Стану я для тебя голову ломать, как же! Думают-то петухи индейские. Я весь свой век прожил не думавши; а как сейчас что в голову придет, вот и конец».

Гаврило: «Ведь это все отчего людей-то треплют? От необразования».

Гридобоев: «Ты без барыша ничего не продашь, ну так и я завел, чтобы мне от каждого дела щетинка была. Ты мне щетинку подай!.. Ты кушаешь, ну и я кушать хочу. Нехорошо! Кто без места, тот прохвост. Что вы за нация такая? Отчего вы так всякий срам любите? Другие так боятся сраму, а для вас это первое удовольствие!»

Хлынов: «Супруге депешу пошлем, штафету (эстафету!) снаря-дим».

Он же: «Чуть где место опасное, докладывай — мы в те поры будем на нутр принимать для храбрости».

Домна Пантелеевна («Таланты и поклонники») словно сошла со страниц «Банкрота» с его Устиньей Наумовной, свахой, любящей козырнуть модным словечком: «Бенефист (бенефис) у нас будет»; «Ах, извините, господин аркист (артист)!»; «шуфлером (суфлером) слу-жить»; «ампренер (антрепренер) здешний»; «Я держу свою дочь на замужней линии» и т.п.

Островский был великий мастер в поисках выразительных языковых средств, вплоть до веселых проделок, ловких шуток, своеобразных «фокусов» языка. Например, у него есть персонажи, которые говорят порой даже не фразами, репликами, а почти междометиями. Например, Манефа («На всякого мудреца довольно простоты») или Анфиса Тихоновна («Волки и овцы»), приживалка в доме племянницы и одновременно согладатай Мурзавецкой, с вечной своей репликой: «Да, уж...»;

«Не то чтоб, а так уж...»; одно из самых пространных ее высказываний: «Да уж... Где уж...». Но в каждой ситуации, в каждой сцене это косноязычие и лапидарность звучат очень красноречиво и исполнены смысла, притом очень важного для развития действия.

«Говорящие» имена и фамилии узаконил на русской сцене еще Фонвизин. Но Островский настолько изобретательно пользовался известным приемом, что расширил и в чем-то даже изменил его функции. Значение фамилии, имена его героев становятся порой у него не просто характерологическим средством, а своего рода стилистической фигурой усиления экспрессии. Купец Большов у него не просто Большов, а *Самсон* (намек на библейского могучего героя!) *Силыч* (!!); *Большов*, потом появится *Гордей* Карпыч *Торцов* и *Африкан* *Коршунов* («Бедность не порок»), Тит Титыч *Брусков* («В чужом пиру похмелье»); домашние зовут его Кит Китыч, что звучит еще более выразительно. Иногда возникают контрастные пары персонажей, определяя движение сюжета пьесы: *Беркутов* — *Лыняев* («Волки и овцы»), *Васильков* — *Кучумов* («Бешеные деньги»), *Гордей* и *Любим* *Торцовы* («Свои люди — сочтемся!»). Иногда автор действовал, создавая комический эффект, невероятно изощренно и весело. Так появился *Рисположенский*, мелкий сутяга и плут. Пьяница горький, со своей постоянной репликой: «Я рюмочку выпью...», — он словно вышел из народной поговорки («Допиться до положения риз»), драматург, используя ее, создал остроумное значащее имя-перевертыш. *Глумов* («На всякого мудреца довольно простоты») не просто персонаж, вполне отвечающий в поступках своему имени, но и яркий тип общественного поведения, готовый продать кого угодно во имя карьеры, обобщение-символ, впервые воссозданный драматургом. Таких примеров множество.

Интерес к колоритному, выразительному, остро комедийному языку не затухает у мастера с течением времени; он продолжает неутомимо разрабатывать первые яркие опыты драматурга-повтора, сказавшиеся уже в «Банкроте». Как знаток русской речи, Островский не знает себе равных в драматургии, а по своим глубоким познаниям в сфере народного языка может быть поставлен рядом с Вл. Далем, П.И. Мельниковым (Андреем Печерским), Н.И. Лесковым.

НИКОЛАЙ ГАВРИЛОВИЧ ЧЕРНЫШЕВСКИЙ-РОМАНИСТ И РУССКАЯ ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ БЕЛЛЕТРИСТИКА 60-Х ГОДОВ

Развитие русского реализма 60–80-х годов происходило под знаком формирования «социологического» (или социального) течения, сменившего в русском историко-литературном процессе течение «психологическое». В отечественной литературной науке закрепилось это условное типологическое разграничение понятий, указывающих на различие художественных принципов воплощения в литературном произведении взаимосвязей личности и среды. В этом течении принято выделять линию, условно обозначенную как социально-этическая, в русле которой протекало творчество Л. Толстого и Ф. Достоевского, и революционно-демократическую (или просветительскую), давшую отечественной литературе школы Чернышевского, Некрасова, Салтыкова-Щедрина.

Чернышевский вошел в историю отечественной литературы прежде всего как автор романа «Что делать?», оказавшего громадное влияние не только на последующее развитие русского реализма, но и на формирование нравственных идеалов целого поколения. Традиции Чернышевского-романиста наиболее последовательно воплощались в демократической литературе 60–80-х годов XIX в., закрепившей в своей художественной практике открытие в области исследования психологии «новых» людей из среды разночинцев, которые стали героями романа «Что делать?».

Созданию романа предшествовал значительный этап в духовном развитии Н.Г. Чернышевского, отразившийся в его публицистической и литературно-критической деятельности, которая была связана с журналом «Современник». Будучи ведущим литературным критиком журнала (1853–1862), Чернышевский защищает в 1855 г. диссертацию на степень магистра русской словесности («**Эстетические отношения искусства к действительности**»), в которой он выступает преемником В.Г. Белинского, завершая начатую критиком работу по теоретическому обоснованию реализма, проблемам народности искусства. Основным предметом исследования в диссертации Чернышевского стал центральный вопрос эстетики — отношение искусства к действительности. Критик формулирует основные аспекты взаимосвязей искусства и жизни: философско-гносеологический («воспроизведение жизни — общий характеристический признак искусства», искусство — «учебник жизни») и общественно-аксиологический («произведения искусства имеют и другое значение — объяснения жизни... и приговора о явлениях жизни»). Эти эстетические принципы легли в основу теории

критического реализма, дали методологический ключ для научного прогнозирования путей развития отечественной литературы.

Следуя логике обозначенных принципов подхода к искусству, Чернышевский сформулировал эстетический идеал прекрасного по понятиям «простого народа» (жизнь «в довольстве при большой работе, не доходящей, однако, до изнурения сил»), дал характеристику революционно-демократической интерпретации этого идеала, предусматривающего удовлетворение материальных, умственных и нравственных потребностей человека: «благородные стремления ко всему высокому и прекрасному признает наука в человеке столь же существенными, как потребность есть и пить». Впервые в эстетике Чернышевского провозглашался социалистический идеал человека как всесторонне развитой личности.

Утверждая, что «практическая жизнь обнимает собой не одну материальную, но и умственную и нравственную деятельность человека», Чернышевский тем самым раздвигает сферу проявления возвышенных поступков. По мнению Чернышевского, их могут совершать не только избранные личности, но и представители массы («И были всегда, везде тысячи людей, вся жизнь которых была непрерывным рядом возвышенных чувств и дел... от самого человека зависит, до какой степени жизнь его наполнена прекрасным и великим»). В своих литературно-критических работах Чернышевский обосновывает программу деятельности положительно-прекрасного человека. Так, в рецензии «Русский человек на rendez-vous» (1858), посвященной повести Тургенева «Ася», критик воссоздает образ героя нового времени, рисуя его как общественного деятеля, у которого слова не расходятся с делом. Новый герой, по его мнению, придет не из среды просвещенной дворянской интеллигенции, утратившей гражданские позиции, а из среды демократической молодежи, которая найдет действенные пути сближения с народом: статья «Не начало ли перемены?» (1861).

В рецензии на «Детство и отрочество» и военные рассказы Л. Толстого» (1856) Чернышевский высказывает суждение о своеобразии таланта молодого писателя, пришедшего в литературу. Рассматривая особенности психологического анализа Толстого, он указывает, что более всего графа Толстого занимает «сам психический процесс, его формы, его законы, диалектика души, чтобы выразиться определенным термином». В этой же статье Чернышевский обращает внимание читателей на то, что творчество Толстого отмечено обостренным интересом к «моральной стороне» явлений действительности, к социально-этическим проблемам.

Утверждая необходимость выражения героического в литературе, Чернышевский настойчиво проводил мысль о том, что на данном историческом этапе развития литературы наиболее плодотворен путь «гоголевского направления», направления по преимуществу критического. В работе **«Очерки гоголевского периода русской литературы»** (1855–1856) он развивает теорию реалистического искусства, утверждая, что его дальнейший путь — это творческий синтез жизни, политики, науки и поэзии. Эстетические установки Чернышевского найдут воплощение в романе **«Что делать?»** (1863), который был написан им в Алексеевском равелине Петропавловской крепости.

Художественный метод Чернышевского-романиста

В письме к Н. Некрасову от 5 ноября 1856 г. Чернышевский писал, что возлагает особые надежды на него как на поэта, в творчестве которого гармонически соединилась «поэзия сердца» с «поэзией мысли» и что «поэзия сердца имеет такие же права, как и поэзия мысли». Время подтвердило прогноз Чернышевского в отношении Некрасова, открывшего новую страницу в истории русской поэзии. Сам Чернышевский художественно воплотил обозначенные им принципы в романе **«Что делать?»**. В нем автор конкретизировал понятие «поэзия мысли», понимая под этим поэтизацию естественнонаучных, политических, социалистических идей, выступая в этом случае как идейный сторонник А. Герцена. Вместе с тем «поэзия сердца» занимает автора не в меньшей степени: выступая наследником традиций русского романа (в первую очередь, романа И. Тургенева), Чернышевский переосмысляет ее и представляет эту сторону жизни своих героев в свете теории «разумного эгоизма» — этики «новых» людей, героев нового времени.

В этом случае интеллектуальное, рационалистическое начало становится поэтическим содержанием и принимает соответствующую ему художественную форму. Эстетическое обоснование нового типа художественного мышления связано с именем В. Белинского, который писал в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года»: «Теперь самые пределы романа и повести раздвинулись», поэтому «роман и повесть дают полный простор писателю в отношении преобладающего свойства его таланта», когда «мыслительный элемент... слился даже с художественным».

Автор **«Что делать?»** начинает повествование с объяснения особой эстетической позиции рассказчика, рассуждающего о своих художественных вкусах и завершающего диалог с «проницательным» читателем признанием в том, что у него «нет ни тени художественного

таланта». В этом заявлении содержится явный намек на близость повествовательной манеры романа произведениям А. Герцена, отмечая особенности стиля которого Белинский писал: «Могущество мысли — главная сила его таланта; художественная манера схватывать верно явления действительности — второстепенная, вспомогательная сила его таланта» («Взгляд на русскую литературу 1847 года. Статья вторая»).

Действительно, в романе «Что делать?» научно-социологическая мысль организует структуру произведения, определяет особенности его сюжетно-композиционного строения, систему образов произведения и стимулирует эстетические переживания читателя. Сделав философскую и социологическую мысль жанровой мотивировкой произведения, Чернышевский тем самым расширил представления о художественности произведения реалистического искусства.

«Что делать?»

В исследованиях, посвященных роману, содержится значительное количество версий, объясняющих его сложную архитектуру. Обращалось внимание на «внутреннее построение» произведения по «четырем поясам», на «сдвоенный сюжет» (семейно-психологический и «потайной», эзоповский), «многоступенчатость» и «цикличность» серии замкнутых сюжетов (рассказов и глав). Предпринимались попытки доказать, что особенность строения романа заключается в том, что перед нами «совокупность повестей», объединенных авторским анализом социального идеала и этики «новых людей».

Действительно, в сюжетных линиях романа можно отметить следование определенным традициям, получившим воплощение в произведениях русских писателей середины века. Это мотив страдания девушки в родной семье, чуждой ей по духу, и встреча с человеком высоких гражданских идеалов («Рудин», «Накануне», «Обрыв»), ситуация любовного треугольника, выход из которого находит женщина («Дворянское гнездо», «Гроза»). Однако природа соединения генетически восходящих к определенным типам сюжетных схем ситуаций романа демонстрирует новаторский подход автора к решению поставленной задачи. Роман «Что делать?» при всей кажущейся мозаичности построения имеет сквозную линию повествования. Это рассказ о формировании молодого поколения строителей новой жизни. Поэтому в повествование о жизни Веры Павловны естественно (иногда даже вопреки традиционным представлениям о «главных» и «второстепенных» персонажах) вписаны рассказы о Дмитрии Лопухове и Александре Кирсанове, Кате Полозовой и Насе Крюковой, Рахметове и спасенной им молодой вдо-

ве, «даме в трауре» и «мужчине лет тридцати». Оригинальность жанра романа заключается в соединении в нем трех содержательно-структурных элементов: описания интимно-семейной жизни героев, анализа процесса овладения ими новой идеологией и моралью и характеристики путей реализации идеалов в действительности.

Художественное единство роману придает также функция автора-повествователя. Он выполняет роль «скрепы», соединяющей названные аспекты содержания. Повествователь постоянно обращен в своих суждениях к читателю. В отличие от других художников, подразумевающих определенный тип адресата, Чернышевский выходит на разговор с самыми разными читателями. Об этом говорит широкий спектр интонационно-стилистических средств, используемых рассказчиком, которые включают и иронию, и насмешку, и сарказм, и патетику. Так, сарказмом проникнуты обращения к «проницательному читателю», с добродушной насмешкой говорит повествователь с «благородной» читательницей, иронически подчас звучат слова, характеризующие уровень нравственного развития «доброй» читательской «публики», еще «неразборчивой и недогадливой», которую романисту предстоит привлечь на свою сторону. Чернышевский использует прием литературной маски, вуалируя таким способом собственную точку зрения. Однако в ходе повествования граница между автором и рассказчиком, намеченная в третьем разделе «Предисловия» (признание рассказчика в том, что не имеет «ни тени художественного таланта»), практически исчезает.

Автор-рассказчик обосновывает «главные требования художественности», новые принципы сюжетосложения «без всяких уловок». Перед читателем открывается творческая лаборатория романиста: в отступлениях рассказчика идет речь о соотношении документального и вымышленного в искусстве реализма, о разных концепциях сюжета и композиции, о делении персонажей на «главных» и «второстепенных» и т.д. Так, в главе XXXI «Беседа с проницательным читателем и изгнание его» Чернышевский обосновывает художественную функцию образа Рахметова, одновременно касаясь вопроса об особенностях системы образов персонажей романа. Структура разговора с проницательным читателем включает разные по стилю обращения: «Скажи же, о проницательный читатель...» (имитация уважительного отношения), «не посвятить ли тебя еще глубже в психологические тайны?» (риторический вопрос), «... понимаешь ли хоть теперь? Все еще нет? Ну вот тебе, раскушу...» (разговорное просторечие). Диалог с читателем выстроен по принципу стилистической градации: начавшись с вопроса, разговор постепенно приобретает нравоучительный характер, интонация торжественного обращения сменяется откровенной издевкой.

Особая роль в структуре романа принадлежит «снам» Веры Павловны, которые не могут рассматриваться как внесюжетные «вставки», необходимые для маскировки революционных и социалистических идей. «Сны» Веры Павловны представляют собой интерпретацию узловых элементов событийного сюжета. В первых двух сновидениях завершены взаимоотношения Веры Павловны с «пошлыми людьми» старого мира и прослежен переход ее в «общество чистых людей». Третий сон психологически обосновывает сюжет о втором замужестве героини, а в четвертом представлен духовный мир развившейся личности Веры Павловны и создан образ прекрасного будущего.

Особенно важную роль в художественной структуре романа играет четвертый сон Веры Павловны. Именно в этом сне наиболее отчетливо проявилась качественно новая грань реалистического метода Чернышевского-романиста, включившего в произведение «идиллические» картины светлого будущего. Опираясь на опыт произведений социалистов-утопистов, в специальном авторском отступлении автор утверждает, что «чистейший вздор, что идиллия недоступна; она не только хорошая вещь почти для всех людей, но и возможная, очень возможная». Несколькими годами ранее Чернышевский обосновывал «идиллическую» поэтику будущего романа, характеризуя особенности произведений социалистов-утопистов: «...первые проявления новых общественных стремлений всегда имеют характер энтузиазма, мечтательности, так что более похожат на поэзию, чем на серьезную науку».

Отметим, что Чернышевский отступает от «канона», принятого в романах-утопиях, и передает функцию повествования о будущем героине. Смена «субъекта» повествования — знаменательный факт: «сон» Веры Павловны прежде всего — результат «обработки» индивидуальной психикой впечатлений пережитого, поэтому характеризует самосознание героини на определенном этапе ее жизни. Чернышевский отдавал себе отчет в том, что созданный в романе «идиллический» образ грядущего коммунизма не может быть плодом чистой фантазии, она «не в силах создать для своих картин ни одного элемента, кроме даваемых ей действительностью».

Один из ярких образов «сна» — «хрустальный дворец», в котором живут люди будущего. Его изображение восходит к обозрению «дворца Пакстона», составленного Чернышевским в 1854 г. и опубликованного в августовском номере «Отечественных записок» (описанная в нем местность называется Сэйденгемом, а в романе Сайденгамом). Этот дворец был построен в Лондонском Гайд-парке для Всемирной выставки 1851 г., а затем его усовершенствованный проект был возобновлен три года спустя в местечке Сэйденгем. Из этого описания впоследствии и

формируется поэтика четвертого «сна» Веры Павловны. Такие детали образа, как «громаднейшие, великолепнейшие залы», способные вместить огромное количество людей в часы обеда и отдыха, оранжереи, стекло, оркестры, великолепная сервировка стола — все эти «фантастические» элементы жизни простых людей, умеющих трудиться и радоваться, несомненно, восходят к описанию реального торжества открытия Кристального дворца.

Между «сном» Веры Павловны и журнальным обозрением существует сходство иного порядка. Можно говорить о совпадении композиционных приемов развертывания образа истории человечества в обоих описаниях. В описании Кристального дворца читатель знакомился с музейными экспозициями египетских, греческих, римских, византийских и так далее палат, экспонаты которых отражали вехи истории человечества. В романе движение времени в понимании героини представлено как движение от эпохи, символом которой стала финикийская богиня Астарта (женщина-рабыня), к образу греческой Афродиты (царица-полурабыня), на смену ей приходит богиня средневековья — скорбящая Непорочность и т.д.

Следует отметить важную роль стихотворных включений в «сон». Они выполняют несколько функций. Их можно рассматривать как лирический вариант главной темы романа — темы освобождения, звучащей в публицистических отступлениях автора-повествователя. Стихотворные вставки вводят в роман мотив «вдохновенного поэта», поющего гимн солнцу, свету, любви. Интересно, что четвертый сон Веры Павловны предваряют цитируемые Чернышевским по памяти строки из «Русской песни» А. Кольцова, которые в самом начале главы «подхватывают» строчки из «Майской песни» Гёте и стихотворения Шиллера «Четыре века». Безусловна символика объединения поэтов в сне героини: Чернышевский «стирает» временное и стилевое различие манер каждого из поэтов, тем самым указывая на вневременной характер стремления человека к свободе. Вместе с тем можно предположить, что таким образом Чернышевский указывает на «источники» нравственного состояния героини, воспитанной на просветительских идеях Гёте, романтическом пафосе поэзии Шиллера, национальной поэзии Кольцова и Некрасова.

Таким образом, «утопия» Чернышевского, созданная в сне Веры Павловны, не является плодом чистого вымысла автора, как нельзя назвать и изображение мастерской героини созданием фантазии автора. Об этом свидетельствует большое количество документов, подтверждающих существование таких общественных организаций (швейных, сапожных мастерских, артелей переводчиков и переписчиков, быто-

вых коммун), которые ставили перед собой цель формирования общественного сознания простого народа. В самом романе четвертый сон композиционно располагается между рассказом о двух мастерских — Веры Павловны и Мерцаловой — и непосредственно предваряет сообщение об устройстве новой мастерской и надеждах на то, что «года через два вместо двух швейных будет четыре, пять, а там скоро и десять, и двадцать». Но если для Чернышевского и его единомышленников коммуны были приметой будущего и появление их вселяло надежду на свершение социальной революции, то для таких писателей, как Ф. Достоевский, Н. Лесков, они были чужеродными явлениями русской жизни. В «Преступлении и наказании» Ф. Достоевский высмеял идеи коммуны, воплотив свое негативное отношение к ним в образе нравственно нечистоплотного Лебезятникова, а Н. Лесков посвятил разоблачению несостоятельности социалистического «общезития» роман «Некуда», проследив трагедию чистых душой людей — Лизы Бахаревой, Райнера, связавших себя с «новыми» людьми.

В своем романе Чернышевский познакомил читателя с разными типами «новых людей», продолжив начатый тургеневским Базаровым ряд. Однако Чернышевский пошел на известный риск, взявшись художественно обосновать возможность разделения «новых людей» на «обыкновенных» (Лопухов, Кирсанов, Вера Павловна, Полозова, Мерцалова) и «особенных» (Рахметов). Однако образ Рахметова в сюжете романа мотивирован социально-психологически: в обществе назрела необходимость перемен, поэтому оно вызвало к жизни и новую породу человека. Рахметов почти лишен индивидуальности (краткая биография героя, «выламывающегося» из своей среды, скорее средство типизации, а не индивидуализации героя). Протесковым оказывается один из центральных, запоминающихся читателю эпизод с постелью, утыканной гвоздями, утрирована «романическая история» с молодой вдовой. Любопытно, что любовный сюжет о Рахметове становится известен читателю со слов Кирсанова, который дает соответствующую оценку поведения своего друга на «rendez-vous». Это знаменательный факт романа: в нем отражена уверенность Чернышевского в том, что между «обыкновенными» и «особенными» людьми нет непреодолимой границы. Не случайно именно Рахметову автор «доверяет» разъяснить поступок Лопухова и передать от него записку Вере Павловне. Чернышевский не показывает «особенного» героя в сфере практической деятельности, как это происходит с «обыкновенными» людьми, которые ведут просветительскую работу среди народа: Лопухова и Мерцалова — с девушками в мастерской, Лопухов — со студентами и рабочими завода. Представляя себе черты личности профессионального

революционера, Чернышевский испытывал определенные трудности в том, чтобы конкретно изобразить «подземную» деятельность Рахметова. По-видимому, это можно объяснить тем, что образ Рахметова в известной степени «ограничен» его «особенностью»: в случае победы или гибели дела он должен ассимилироваться с «обыкновенными» людьми, приняв их образ жизни. Второй из названных вариантов и рассматривается демократической беллетристикой 60–70-х годов, в которой запечатлена сложная общественная ситуация, сложившаяся в результате крушения надежд на скорую крестьянскую революцию.

**Демократическая беллетристика 60-х годов:
Н.Г. Помяловский, В.А. Слепцов, Ф.М. Решетников**

Творчество Н.Г. Помяловского и его диалогия, обращенная к демократически настроенному читателю, раскрывала трагедию людей, так и не сумевших стать настоящими «новыми людьми». Причину драматизма судьбы своих героев Помяловский видел в том, что они предпочли личное благополучие борьбе с социальной несправедливостью, подчинились обстоятельствам. Такое понимание зависимости характера от обстоятельств раскрыто в повестях **«Мещанское счастье»** и **«Молотов»** (1861). В них автор показывает трагическую участь образованного пролетария Егора Молотова, осознавшего социальную несправедливость жизни, но под влиянием «подлой действительности» подавившего в себе желание преодолеть ее и избравшего путь «честной», «благонравной чичиковщины».

Молотов — сын слесаря, не наделенный природой никакими талантами, но трудолюбивый и честный, по воле судьбы (ранняя смерть отца) растет у одинокого старика-профессора. Казалось бы, читая книги в библиотеке, образовываясь, герой совершенствует свою природу. Однако, когда приходит время сделать выбор, Молотов предается идее «государственного служения» и его наставником на новом поприще оказывается персонаж с «говорящей» фамилией Негодяшев.

Помяловский, так же как и Чернышевский, при всем различии их индивидуальных стилей, испытывает интерес к истории роста и формирования «нового человека». Однако Помяловский подробно останавливается только на начальном этапе жизни Молотова (конфликт с помещиком Обросимовым), пропускает период духовных исканий героя, спеша дать полноценную картину его мещанского счастья. Если Чернышевский на примере своих героев доказывает возможность преодоления обстоятельств и пагубного влияния среды, то Помяловский разрабатывает варианты истории «поглощения» человека средой. Ря-

дом с фигурой Молотова Помяловский ставит Череванина — художника-разночинца. У Молотова и Череванина есть черты, которые роднят их с «новыми людьми» Чернышевского. Это люди, которые получили личную свободу благодаря собственной воле, они умеют трудиться и понимают нравственную и материальную пользу свободного от эксплуатации труда. Череванин так же, как и его друг, знает о существовании «новых людей», «лучшей жизни». «Ну, отчего ты не пристал к лучшим людям?» — спрашивает он Молотова. Один из героев диалогии стал на путь «честной чичиковщины», другой, признавая необходимость борьбы, скептически относится к возможности революционного переустройства мира.

В диалогии «Мещанское счастье» отчетливо просматривается то новое, что внес в поэтику романа Помяловский. Сам автор указывал на традиции Тургенева, видевшего в «романтическом» начале человека признак богатой, возвышенной натуры, вкладывая суждение об этом в уста Череванина («Молотов»), обращенное к невесте Молотова Наде. Он намекает на сюжетные ситуации романов «Дворянское гнездо» и «Накануне», в которых никогда не окажется ни Надя, ни ее жених: «Ваше положение уже таково, что ничего грандиозного не должно случиться... В монастырь вы не пойдете, из окна не броситесь, к Молотову не убежите и не обвенчаетесь с ним тайно, — все это принадлежности высоких драм... У вас выйдет простенький роман с веселенькими пейзажиками вместо трагических событий». Если тургеньевский роман «завязывался» любовной интригой, то в «Мещанском счастье» она только намечена, а в «Молотове» отнесена к концу повествования и рассказана иронически-пародийно. «Роман» героев только начинается, а Череванин уже предсказывает его развитие и финал. Изучение социальных условий, формирующих личность, анализ их и «приговор» несправедливо устроенной жизни — вот что составляет предмет изображения в повестях Помяловского.

Просветительская направленность диалогии, обусловленная ярко выраженной тенденцией, объясняет такой важный сдвиг в структуре произведения, как отказ от рассказчика (лишь в «Мещанском счастье» есть образ старика-рассказчика, умудренного опытом, который высказывает мнение о поступках Молотова). Утвержденная в диалогии позиция автора организует повествование в таком значительном для 60-х годов произведении, как «Очерки бурсы» (1862–1863). Авторская точка зрения вторгается в повествование и становится необходимым его атрибутом, а образ автора — его композиционным центром. По функции образа автора «Очерки бурсы» близки к «Губернским очеркам» Салтыкова-Щедрина, хотя структура последних гораздо сложнее, что

объясняется задачей писателя дать социально-психологический «срез» типов русской предреформенной действительности.

«Очерки бursы» — рассказ писателя о своем детстве, поднимающий до больших социальных обобщений, разоблачающий пагубное воздействие бюрократической системы в сфере образования и воспитания молодого поколения. В быте, нравах бursы, описанных в жесткой натуралистической манере, воссоздана атмосфера деспотизма, господствующая в России.

Со времени появления романа «Что делать?» до выхода в свет повести В. Слепцова «Трудное время» прошло всего два года. Изменились обстоятельства, не оправдали себя надежды на социальную революцию. Все это наложило отпечаток на метод изображения «нового человека» у Слепцова. Эзопов язык повествования о «трудном времени» реакции был метко определен К. Чуковским как «тайнопись», которой пронизано все произведение. Главный герой повести Рязанов наделяется автором рахметовскими чертами: он занят тайной деятельностью, отказывается от личного счастья во имя революционного долга, испытывает неподдельный интерес к жизни народных масс. В ранней редакции повести Слепцов намекал на близость Рязанова и Рахметова и отмечал, что таких, как Рязанов, «сейчас с пяток наберется».

Однако герой Слепцова существенно отличается от Рахметова. Он лишен исторического оптимизма, которым наделен «особенный» человек и другие герои «Что делать?». Автор ослабляет в образе своего персонажа черты необычности и «особенности». Сохранив за Рязановым способности пропагандиста и полемиста, присущие Рахметову, автор оставил в тени разговор о конспиративной подготовке грядущей революции. Решительно изменяет Слепцов и функцию принципа «семейственности», в рамках которого представляли перед читателем «новые люди» у Помяловского и Чернышевского. На первый взгляд фабула повести «Трудное время» кажется традиционной: передовой человек, революционер пробуждает героиню, освобождает ее от иллюзий и ведет к разрыву с семьей, со средой, в которой она была воспитана и жила. Но не любовь, как в романе Чернышевского, является силой, вдохновляющей Марию Николаевну на решительный поступок. В известной степени автор переосмысливает и традицию романов Тургенева («Рудин», «Накануне») и создает собственную концепцию жизни и характеров. Внешне сюжетная ситуация повести чисто тургеневская. Помещицья усадьба, «культурный» помещик Щетинин и его очаровательная жена. К ним в гости приезжает старый друг мужа, в которого влюбляется жена Щетинина. Все готово для традиционного треугольника. Но это лишь контуры старой схемы. Изменение мировоззрения героини происходит

не под воздействием чувства любви (так строил свои сюжеты Тургенев), а в процессе познания ею жизни крестьянства и жесткой социальной пропаганды Рязанова. Отношения Рязанова, Щетинина и Марии Николаевны раскрываются на фоне и в связи с практикой народной жизни. Поэтому так важны для Слепцова картины быта и правов русской пореформенной деревни. Д. Писарев, отмечая новаторство Слепцова, метко дал подзаголовок своей статье «Подрастающая гуманность», посвященной «Трудному времени»: «Сельские картины», указав тем самым на важность именно этого аспекта изображения в повести. Не случайно и главный герой произведения Рязанов утверждает, что «Все зависит от условий, в которые человек поставлен: при одних условиях он будет душить и грабить ближнего, а при других — он снимет с себя последнюю рубашку». В этих словах прочерчена судьба Марии Николаевны, отказавшейся от спокойной и сытой жизни и взявшей за трудное дело организации школы для крестьянских детей.

В конце 60-х годов в литературной критике и журналистике развернулась дискуссия о творчестве одного из ярких представителей демократической литературы Ф.М. Решетникова. Творчество этого писателя стало поводом к обсуждению вопроса о том, может ли «человек толпы» стать героем современной литературы. Русский роман и русская публицистика обратились к «коллективному, социальному человеку», чтобы показать, каких результатов может достигать общество при коллективных усилиях множества простых людей. Повесть Решетникова **«Подлиповцы»** представляла народ не как пеструю, безликую массу, не была простым протоколом, в котором нашли отражение факты реальной действительности. Свидетельством серьезного отношения художника к решению поставленной перед собой задачи показать рост самосознания человека «толпы» являются строки письма Решетникова Некрасову: «Я задумал, — писал Решетников о «Подлиповцах», — написать бурлацкую жизнь с целью хоть сколько-нибудь помочь этим бедным труженикам <...> Вы не поверите, я даже плакал, когда передо мною очерчивался образ Пилы во время его мучений».

Структура повести основана на линейной композиции, воспроизводящей события в их хронологической последовательности. Поставленная реальными условиями проблема выживания заставляет подлиповцев действовать: они «отрываются» от родной почвы, понимая, что в движении, в «исходе» из прошлого бессознательного состояния — их единственная надежда на будущее. Исследованию процесса сопротивления окружающей среде, борьбе с обстоятельствами и посвящена повесть Решетникова. Он показал, как трудно, но неуклонно пассивное, стихийное отношение человека из народа к жизни сменяется

вопросом «что делать?», раздумьями, критикой, поисками «где лучше». Решетников не скрывает, что у народа представления о счастье иллюзорны, он не знает пути к нему. Приобщение в конце повести детей Пилы и Сысойки к жизни трудовой артели художественно мотивировано всем ходом повествования и воспринимается как закономерный итог рассказа о судьбе молодого поколения подлиповцев.

Демократическая беллетристика 60-х годов стала реальным вкладом в русский критический реализм. Несмотря на то что уже при жизни рассматриваемых писателей их произведениям было отказано в художественности, их называли воплощением «теории безобразия», они сыграли определенную роль в сближении искусства с действительностью, запечатлев важную тенденцию в развитии литературы. Беллетристам-шестидесятиникам принадлежит первенство в утверждении художественной функции автора-исследователя, который свободно использует публицистику в целях мотивации сюжетной ситуации, поведения персонажа и т.д. Создавая образ героя, писатели раскрывали характер не столько в поступке, сколько предоставляя персонажу право высказаться самому. При этом значительную роль в характеристике героя автор отводил оценке «больной» среды, сформировавшей героя, а также страстной пропаганде идеи возможности преодоления ее скопывающего воздействия. В произведениях русских реалистов 60-х годов был художественно запечатлен тип «нового человека», поставившего перед собой цель социального преобразования общества. Ради этой цели писатели-шестидесятники использовали возможности «раскованного сюжета», требовавшего свободной композиции: в романическую повесть прорывается стихия очерка, обогащая ее новыми возможностями. Не случайно в эти годы возрождается искусство очерка, обретающего подлинную художественность.

Стремление сблизить литературу с действительностью обусловило и такую важную черту поэтики произведений 60-х годов, как увлечение натуралистическими зарисовками быта, использование жаргонов и диалекта в целях более яркого представления факта реальной жизни. Обращение к натуралистическим приемам объяснялось тем, что речь шла об уродливых сторонах жизни: об антигуманных порядках бурсы, о быте разоренной деревни, поэтому сознательное заострение внимания читателя на таких деталях выполняло важную просветительскую и воспитательную задачи.

МИХАИЛ ЕВГРАФОВИЧ САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН
(1826—1889)

М.Е. Салтыков — будущий писатель-сатирик Н. Щедрин — родился в селе Спас-Угол Тверской губернии. Отношения, сложившиеся между членами семьи Салтыковых, никогда не пробуждали в писателе отрадных воспоминаний. Не раз в своих произведениях — романах «Господа Головлевы» (1875—1876), «Убежище Монрепо» (1879) «Пошехонская старина» (1887—1889) — Щедрин писал о той нравственной атмосфере, которая царила в их большом, но не дружном семействе. Не менее тяжелы были и воспоминания о том, как обращались господа со своими крепостными. В автобиографическом романе «Пошехонская старина» Щедрин писал: «Крепостное право, тяжелое и грубое в своих формах, сближало меня с подневольной массой... только пережив все его фазисы, я мог прийти к полному и страстному отрицанию его».

Будущий писатель получил основательное гуманитарное образование: учился сначала в Московском дворянском институте, затем завершил образование в Царскосельском лицее. Лицейскому периоду своей жизни Салтыков обязан многим. Именно в эти годы начинается осознание потребности творчества, однако лицей, готовивший будущих «столпов отечества», становится для Салтыкова первой ступенькой в освоении всех «прелестей» русской бюрократии. «Помпадуры», «градоначальники», «ташкентцы» — собирательные образы сатир Щедрина — рождаются во многом благодаря юношеским впечатлениям писателя.

В 1844 г. начинается служба Салтыкова в Петербурге. Но не только служба занимала молодого чиновника: большое место в его жизни в это время отведено посещению кружка М. Петрашевского. Члены кружка увлекались идеями утопического социализма, шумно спорили о политике, устройстве русского общества. Приобщившись к учению о будущем идеальном строе, Салтыков все же не разделял мнения многих своих современников, считавших, что только путем нравственного воспитания общества можно достигнуть его построения. Молодой Салтыков был убежден, что активность действия народных масс является непременным условием для успешной реализации социальных преобразований.

В 1848 г. за публикацию повести «Запутанное дело» Салтыков был арестован по высочайшему распоряжению и выслан в Вятку. В его повести были найдены «вредные мысли и пагубные стремления к распространению идей, потрясших Западную Европу». Среди других «пре-

досудительных» мест повести фигурировал образ социальной пирамиды, который был определен как «дерзкий умысел» — «изобразить в аллегорической форме Россию», к тому же был понят и важнейший социальный конфликт повести — конфликт народа и власти.

С 1848 по 1856 г. длилась ссылка Салтыкова в Вятской губернии. Салтыкову было запрещено заниматься литературной деятельностью. Однако служба в должности чиновника для особых поручений при губернаторе дала Салтыкову возможность всестороннего познания жизни русской глубинки, подготовила почву для дальнейшего занятия литературой. В 1856 г. Салтыков возвращается из ссылки в Петербург и пишет цикл произведений, объединенных общим названием «Губернские очерки» (1856—1857).

Следующие десять лет жизни Щедрина (с 1858—1868) — время активной деятельности писателя на административном поприще. Щедрин постепенно поднимается по ступенькам служебной лестницы: вице-губернатор в Рязани и родной Твери, председатель казенной палаты в Пензе, Туле, Рязани. За время своей службы в «капище либерализма», пресекая любые попытки нарушения законности и несправедливости среди своих подчиненных и вышестоящих начальников, Щедрин приобрел прозвище «вице-Робеспьер». Эта характеристика — лучшее свидетельство той непримиримой борьбы, которую Щедрин вел как чиновник-администратор с бюрократической системой русского самодержавия. В 1868 г. в чине генерала Щедрин выходит в отставку и полностью посвящает себя литературной деятельности.

С 1868 г. Щедрин вместе с Некрасовым редактирует журнал «Отечественные записки», а после смерти Некрасова в 1877 г. руководит редакцией журнала вплоть до его закрытия в 1884 г. Время работы Щедрина в «Отечественных записках» — самая блестящая пора его творчества, период высшего расцвета его сатиры.

Начало литературной деятельности

Художественное творчество Салтыкова началось в эпоху господства идей В.Белинского, утверждавшего эстетический идеал реалистического искусства. Повести «Противоречия» (1847) и «Запутанное дело» (1848) по своему материалу и пафосу примыкали к натуральной школе: предмет изображения в них — явления повседневной жизни. В этих же произведениях формируются и художественные принципы творчества Салтыкова, определившие место писателя в литературе середины века. Особую роль в судьбе Салтыкова сыграла повесть «Запутанное

цело», в которой гротеск становится формой обнаружения социальных противоречий. Стремясь понять причину общественного неустройства, герой повести Мичулин представляет себе ее как нечто абстрактное, «фигуры не имеющее». В предсмертном сне герой видит себя в основании огромной пирамиды, всей тяжестью своей давящей на таких же маленьких и беззащитных людей, как он сам. Создав образ современного ему общества, Салтыков продемонстрировал возможности гротеска как формы обнаружения реальных жизненных противоречий. В «Запутанном деле» поэтика, характерная для натуральной школы, дополняется приемами фантастики и гротеска.

Творчество 50–60-х годов. «Губернские очерки»

В первые ряды литературы выдвинули писателя **«Губернские очерки»**, открыв первую страницу «хроник» русской общественной жизни, которую Щедрин создал своим творчеством. Исключительность успеха «Губернских очерков» во второй половине 50-х годов объясняется не только художественными достоинствами, но и теми их качествами, которые дали основание Н. Чернышевскому назвать книгу «прекрасным литературным явлением» и отнести ее к числу «исторических фактов русской жизни». По мнению Чернышевского, в них отразилась эпоха предреформенной действительности, увиденная «изнутри». В основе художественных обобщений писателя лежали многочисленные жизненные факты и наблюдения за бытом и нравами провинциального дворянства, чиновничества, купечества, мещанства Вятки, Вятской и Тульской губерний, Приуральского края. С «Губернских очерков» начинается Н. Щедрин (именно этим псевдонимом подписал М. Салтыков свое произведение), писатель-сатирик.

Жанровая природа «Губернских очерков» — цикл. Произведения, входящие в цикл, объединены единством темы — изображением дореформенной русской провинции, образом рассказчика — надворного советника Н. Щедрина и образами сквозных героев — князя Чебылкина, Порфирия Петровича, Буеракина и других, а также общим демократическим пафосом.

Содержание входящих в цикл очерков очень разнообразно. Оно мотивировано широтой кругозора автора-повествователя, свободно «перемещающегося» из гостиной «приятного семейства» (**«Приятное семейство»**) на постоянный двор (**«Госпожа Музовкина»**), в усадьбу Корепанова (глава **«Талантливые натуры»**) или в острог (**«Посещение первое»**, **«Посещение второе»**).

Своеобразна и сюжетно-композиционная структура очерков, определяемая функцией образа рассказчика. Так, русская провинция дается сквозь призму восприятия ее подьячим (глава **«Прошлые времена»**), в **«Госпоже Музовкиной»** саморазоблачающий монолог героини предваряется развернутым диалогом чиновника Н. Щедрина и Акима Прохорова, раскрывающего трагедию распада родовых отношений в среде русского крестьянства, а в очерке **«Общая картина»** автор как бы движется вместе с толпой богомольцев и образ действительности складывается из многочисленных слуховых и зрительных впечатлений.

Салтыков «открывает» мир русской провинции как мир, погруженный в нравственную спячку.

Часто в центре сюжетных коллизий в **«Губернских очерках»** находятся «семейные» портреты. Они включены в очерки **«Порфирий Петрович»**, **«Приятное семейство»**, **«Хрептюгин и его семейство»**, **«Христос воскрес!»**, **«Корепанов»**. Создание коллективных портретов провинциальных обывателей — не самоцель Щедрина, а поэтический прием, позволяющий читателю проникнуть сквозь толщу повседневной обыденности к сути явления. Семейный портрет в интерьере — сатирическое «зеркало», в котором отражается провинциальная действительность.

Образ провинциальной тишины и покоя, созданный панорамным изображением Крутогорска (**«Введение»**), сменяется беглыми ироническими эскизами героев повествования. Автор как бы сообщает читателю, что в основе его — отдельные зарисовки быта и нравов, характеров и лиц. Мотив портрета в интерьере звучит в очерке **«Княжна Анна Львовна»**. Образ города Крутогорска представлен в нем как средоточие «миниатюрного мира», мира, населенного «миниатюрными» в нравственном отношении людьми.

Сюжет очерка **«Приятное семейство»** воспроизводит одну из наиболее типичных для провинциальной жизни ситуаций — ситуацию семейного праздника, ритуального действия, где все роли заранее расписаны. Свободная композиция очерка, мотивированная подвижностью точки зрения рассказчика, внутренне контрастна миру духовной несвободы героев, статичному по своей сути. Искусственность созданной атмосферы «приятного семейства» обнаруживается в том, как автор выбирает центр словесного портрета. В нем «располагается» образ татап, «самой неблагонамеренной дамы в целом Крутогорске». Портреты членов ее семейства не образуют группу, создают сатирический эффект повествования.

Щедрин дает не столько прямые «портретные» изображения, сколько косвенные характеристики, построенные на стилистически ук-

рупненной детали. Портрет тапал в его очерке «Приятное семейство» — мимический, он разрушает представление о традиционном портретировании: душевное волнение Марьи Ивановны более всего отражается на состоянии ее носа, который «наполняется кровью, независимо от всего лица, как пузырек, стоящий на столе, наполняется красными чернилами...».

В изображении отца семейства, Алексея Дмитрича, несколько деталей, которые подчеркивают животное начало его натуры. Герой предстает перед нами то в образе добродушного «ученого медведя», которого вожак показывает публике, то черты лица его искажаются, потому, что «из истории известно, что глупые люди и обезьяны всегда злы под старость бывали», то в повадках героя сказывается привычка «индейского петуха на всех бросаться».

Многоцветности живописного изображения мира семьи резко противоположна монохромность очеркового портрета, созданного Щедриным. Это тем более странно, что речь идет о бале в доме Размановских, где, казалось бы, должна была проявиться фантазия провинциальных модников и модниц. Отношение автора к «приятному семейству» подытожено в финальных репликах автора-повествователя: «Ух, скуки-то, скуки-то!», «ах, срам какой!». Они «окрашивают» нарисованную Щедриным картину провинциальной семейной жизни в серый цвет безнадежности и тоски.

В отдельную главу «Драматические сцены и монологи» выделены Щедриным произведения, представляющие собой форму драматизированного очерка или одноактной драмы. Этот прием свидетельствовал о продуктивности саморазоблачения персонажа, который вырабатывался Щедриным в традиционном очерковом повествовании. Многие сюжетные ситуации очерков содержат в себе элементы «драматической формы», не требующей авторского комментария. Так, в очерке «Корепанов» одной из центральных в смысловом отношении является сцена диалога Корепанова с сыном Фурначева. Внешне она строится как диалог-разоблачение нравственного облика Фурначева-старшего, но если знать, что отвечает на вопросы Корепанова пятилетний мальчик, становится ясно, что ирония Щедрина направлена на развенчание «талантливой» натуры самого Корепанова.

В одноактных комедиях «Просители» и «Выгодная женитьба» сюжет строится на сатирическом разоблачении нравственного облика всех представленных в них персонажей. Здесь мы не увидим традиционного для комедии противопоставления доброго и злого начала, поскольку конфликт разворачивается в однородной среде провинциального чиновничества. Щедрин развивает гоголевскую традицию сатирической ко-

меди, которую «завязывает» электричество чина, а не человеческие отношения.

Стиль «Губернских очерков» представляет собой гармоничное соединение иронии и сарказма в изображении отрицательных сторон русской действительности с глубоким лиризмом, вызванным любовью Щедрина к народной России, сочувствием автора горькой участи народной массы. Особенно отчетливо эта черта стиля повествования проявляется в обрамляющих цикл лирических очерках **«Введение»** и **«Дорога»**. Во «Введении» появляется гоголевский мотив дороги, обрывающейся в Крутогорске, городе, въезжая в который «вы уже ничего не можете требовать от жизни... вам остается только жить в прошлом и переваривать ваши воспоминания». Образ патриархальной тишины и «общего однообразия» сменяется мгновенными зарисовками нравов города, из которых следует, что и здесь кипит жизнь, иная, чем в Петербурге, жизнь, которая расширяет горизонты представлений читателя. Образы героев следующих очерков лишь названы, разоблачение их нравственной пустоты и невежества еще впереди, и оказывается, что дорога, которая привела повествователя в Крутогорск, — начало новой жизни, посвященной «обнаружению зла, лжи и порока», поскольку оно предполагает «полное сочувствие к добру и истине». Эпилог «Губернских очерков» завершается образом сна, где автор мысленно возвращается к действительности, которую покидает после семи лет ссылки. Перед читателем разворачивается картина символических похорон «прошлых времен», изживших себя социально и нравственно.

Надежду писателя на скорый приход нового времени разделяли многие современники Щедрина: завершение Крымской кампании и ощущение грядущих перемен вызвали волну оптимизма в русском обществе. Характеризуя сложившуюся тогда обстановку, Ф. Достоевский писал в 1861 г.: «Помним мы появление г-на Щедрина в «Русском вестнике». О, тогда было такое радостное, полное надежд время! Ведь выбрал же г-н Щедрин минутку, когда явиться». Однако, как показало время, Щедрин поторопился похоронить то, с чем ему пришлось сражаться всю свою жизнь.

К 1857 г. относится замысел цикла **«Об умирающих»**, для которого были написаны повесть **«Жених»**, а также семейно-бытовая комедия **«Смерть Пазухина»**. В этих произведениях читатель вновь встречается со знакомыми ему по «Губернским очеркам» героями: генералом Голубовицким, Порфирием Фурначевым, чиновником Разбитным. Особенно интересен в художественном плане **«Жених»**, где Щедрин обращается к гротеску в изображении нравов провинциального общества.

Элементы гротеска можно обнаружить и в образе капитана Махоркина — личности полуреальной, полуфантастической, появляющейся неизвестно откуда. Сюжетная ситуация повести сосредоточивает внимание на нелепых толках горожан о происхождении Махоркина (черт или человек?), а образ самого капитана играет роль зеркала, в котором отражается «кривая рожа» провинциальной действительности.

Замысел цикла остался невоплощенным, и к началу 60-х годов в творчестве Щедрина появляется образ города Глупова, пришедшего на смену патриархальному Крутогорску. Возникновение этого образа связано со следующим этапом развития сатирического мастерства писателя.

«Глуповский» цикл: «История одного города»

Объем созданного писателем в 60-е годы огромен. Расширяется проблематика его произведений, появляются новые жанровые формы, но в центре внимания по-прежнему остается разоблачение внутренней несостоятельности принципов самодержавной государственности. Происходит возвращение к проблеме народа и власти, исследование которой определяет поиски писателем новых художественных форм. Новый этап в разработке проблемы представлен в очерках «Глупов и глуповцы», «Глуповское распутство», «Каплуны», «Клевета». В этих очерках публицистическое начало начинает заметно преобладать. В очерке «Клевета» гротеск отчетливо целенаправлен на выявление сути общественно-политических противоречий. Метафорой русской действительности в очерке становится образ **горшка**, в котором живут глуповцы, подкармливаемые **рукой**, бросавшей в горшок жирные куски, а затем плеснувшей кипяток на головы смиренных обывателей. В этой развернутой аллегории заключена оценка Щедриным характера реформы 1861 г. как реформы антинародной по своей сути.

В публицистике 60-х годов формы фантастики и гротеска определяют структуру произведений Щедрина, посвященных проблемам, казалось бы, далеким от сферы политики. В 1864 г. Щедрин пишет статью-обзор «Петербургские театры», резко критикуя репертуар столичных театров. Поводом к созданию статьи становится балет «Наяда и рыбак», либретто которого являлось жалкой имитацией искусства. Щедрин предлагает свой «сюжет» «современно-отечественно-фантастического», как определяет его жанр автор, балета «Мнимые враги, или Ври и не опасайся». Пародируя в предлагаемом читателю либретто произвольный и бессмысленный полет фантазии, который определял содержание современного балетного искусства, Щедрин подробно

перечисляет действующих лиц своего произведения, вступающих в борьбу. Это «Отечественная консервативная сила», представленная в образах Давилова, Обиралова и Дантиста, и «Отечественный либерализм», олицетворяемый Хлестаковым. Среди главных действующих лиц — Взятка, Лганье, Вралье и Чепуха. В развязке сюжета зритель наблюдает апофеоз разрешения конфликта, представляющий собой вихревую пляску, соединившую всех героев, движущихся в едином ритме. Перед нами острая злободневная сатира политического характера, свидетельствующая о виртуозном владении Щедриным мастерством пародиста. Публицистика Щедрина стала своеобразной творческой лабораторией писателя, в которой шла подготовка к воплощению большого эпического замысла — романа-гротеска «История одного города».

«История одного города» — первое крупное произведение Щедрина, целиком напечатанное в «Отечественных записках» Н. Некрасова. Оно посвящено философскому осмыслению исторических судеб самодержавной России, взаимоотношениям деспотической власти и темного, обездоленного народа. Рассказ о фантастическом Глупове, выросшем то ли на «горах», то ли на какой-то «болотине» и едва не «затмившем» собой славы Древнего Рима, в одной из заметок И. Тургенева был назван «странной и поразительной книгой».

Замысел «Истории одного города» вызревал в процессе работы Щедрина над циклом «Помпадуры и помпадурши», который писатель называл в письмах к Некрасову «губернаторскими» рассказами. Они были посвящены судьбам современной ему России и представляли собой очерки провинциальной жизни, материалом которых послужили наблюдения Щедрина-чиновника над нравами и «подвигами» бюрократической среды самодержавной России. Жанр очерков Щедрин определял весьма своеобразно — «романс», что отражало иронический характер оценки писателем фактов, положенных в их основу. В письме к П. Анненкову, рассказав о неприглядной деятельности пензенского губернатора В. Александровского, Щедрин писал, что у него начинают «складываться очерки города Брюхова», т. е. очерки какого-то нового сатирического произведения о жизни условного, символического города, находящегося во власти администратора-«помпадура». В воспоминаниях современников мы находим сведения о том, что в конце 60-х годов многим близким знакомым писателя уже известен сказочно-фантастический по форме, но глубоко злободневный по содержанию «Рассказ о губернаторе с фаршированной головой».

Таким образом, разрабатывая прежнюю тематику «губернаторских» рассказов, Щедрин постепенно дополняет и уточняет образ фантастического города Глупова. Губернаторы, превращаясь в «глуповских

градоначальников», при всем их внешнем различии, стали наделяться чертами правителей русского самодержавного государства. Серьезное изменение в прежнем замысле связано также и с откровенным сближением некоторых фантастических страниц глумовской «истории» с подлинной историей России XI—XIX столетий. Это сближение не только усиливало сатирическое звучание книги, но и сделало саму «Историю одного города», на чем позднее будет настаивать сам писатель, прямой пародией на историю России. Дальнейшее развитие замысла Щедрина показало, что он создавал произведение, направленное «против тех характеристических черт русской жизни», которые делали ее «не вполне удобною» и которые существовали не только в XVIII, но и в XIX в.

Уже современники Щедрина не случайно увидели в «Истории...» зеркало, которое обращено и к настоящему, и к прошлому России. Действительно, многие «бесхитростные» рассказы глумовских летописцев содержат в себе намеки на действительные или легендарные события русской истории, как правило, уже хорошо знакомые образованному читателю из «Истории государства Российского» Н. Карамзина. Так, в главе «О корени происхождения глумовцев» Щедрин обращается к изложенной Карамзиным версии истока «исторических времен» русской государственности. Согласно Карамзину, они начались «добровольным уничтожением своего древнего народного правления» и «требованием государей от варягов, которые были их неприятелями». Сюжет главы представляет собой интерпретацию исторических фактов из истории Руси, упоминаемых в «Повести временных лет», сведений, собранных известным этнографом И.П. Сахаровым в «Сказаниях русского народа» (1841—1849), хорошо известных Щедрину. Так, в рассказе о поисках единства народами, населявшими Русь, Щедрин использует прежде всего фольклорные источники, а не «Историю...» Карамзина, представляя читателю не официальную, а народную версию возникновения отечественной государственности. Перечисляя замечательнейшие независимые племена, окружавшие головятапов, Щедрин в числе них называет, например, куралесов.

В «Сказаниях» Сахарова обнаруживаем этимологию слова, которым именовали жителей Брянской губернии: «В старину Брянские поселяне считались странными людьми у наших стариков. Бывало, поедут ли на торг, а приедут или к кружалу (кабаку), или на гумно. В этом виноваты были их лошадки, а поселянин, как выезжал из двора, так уже спокойно засыпал. Проезжие, видя их беспечность, прозвали их Куралесами».

Изображая процесс становления русской государственности, писатель дает фольклорную версию такого значительного события, как

объединение славянских племен. Сказочное «колдовство» головоотяпов, «пустивших на кособрюхих солнышко», и ответный маневр кособрюхих, пытавшихся поймать его мешками, о которых рассказывается в романе Щедрина, также обнаруживаем в сюжете одного из сказаний русского народа, приведенного Сахаровым: «Когда-то рязанцы воевали с Москвичами <...> а драться никому не хочется. Вот Москвичи и догадались: пустить солнышко на Рязанцев: «ослепнут-де они. Тогда и без бою одолеем их». Засветило солнышко с утра, а Москвичи и стали махать шапками на рязанскую сторону. Ровно в полдень поворотило солнце свой лик на Рязанцев <...> Несдобровать нам, говорят Рязанцы. Попросим мира у Москвичей; пусть солнце возьмут назад. Сдумали и сделали».

Говоря о глуповских правителях, последний глуповский архивариус Павлушка Маслобойников называет их «числом двадцать два, следовавших непрерывно, в величественном порядке, один за другим, кроме семидневного пагубного безначалия...» Если вспомнить, что первым русским «помазанником божьим», официально венчанным на царство в 1547 г. был Иван Грозный, присоединивший к титулу «великого князя» титул «царя», то ко времени выхода в свет «Истории одного города» Россией правили двадцать два самодержца, если не считать так называемой «семибоярщины». Один из глуповских градоначальников — Белеволенский — неоднократно цитирует в «Летописце» письма М. Сперанского. Образ Угрюма-Бурчеева оказывается откровенно схожим с А. Аракчеевым, прославившимся в царствование Александра I своими военными поселениями. «Подвижник» Аракчеев наделяется Щедриным таким взором, «который не мог вынести ни один глуповец и который вызывал невольное опасение за человеческую природу вообще». По свидетельству современников, Аракчеев «на улице, во дворце, со своими детьми и министрами, с вестовыми и фрейлинами пробовал беспрестанно, имеет ли его взгляд свойство гремучей змеи — останавливать кровь в жилах». Таким образом, стремление критики связать историю Глупова с подлинной историей России, казалось бы, опирается на текст произведения. Но перед нами не пародия на саму историю, или, как писал Щедрин в письмах к А. Пыпину и в редакцию «Вестника Европы», использование «исторической формы» повествования в сатирических целях». Это подтверждается и тем фактом, что в «Истории...» немало намеков и на современную Россию, на тот «порядок вещей», который господствовал в России и в XVIII, и в XIX вв., и в первую очередь в эпоху 60-х годов, ставшую эпохой кризиса русского самодержавия.

Центральная проблема «Истории одного города» — тема народа и власти. В этом произведении Щедрин пересматривает традиционные

формы классического романа, подчиняя его содержание и структуру целям сатирического развенчания идеи о благотворности самодержавия как принципа правления для судьбы русского народа и государства. Этот новый этап разработки прежней идеи представляет следующую ступень в формировании сатиры Щедрина, приобретающей ярко выраженный гротесковый характер. Гротеск из элемента структуры произведения превращается под пером Щедрина в общий принцип изображения действительности.

В первую очередь изменения коснулись характера подбора материала, который писатель положил в основу сюжета и способов его компоновки. В «Истории» факты реальной истории России тесно переплетены с событиями вымышленными, фантастическими и грань, существующая между ними, хорошо осознавалась современным Щедрина читателем. Именно этим соединением реального и фантастического и определяется движение сюжета романа. Безусловно, Щедрин опирается на гоголевскую традицию, и в начале 60-х годов остается в русле этой традиции, рисуя типичный губернский город в «Невинных рассказах» и «Сатирах в прозе», так же как Гоголь в «Ревизоре» — уездный, а в «Мертвых душах» — губернский. Город «Истории...» — принципиально иное. Это город-гротеск, город-страна, и если искать источники жанрового смысла произведения, то они обнаруживаются в незавершенном замысле «Истории села Горюхина» А.Пушкина, где отчетливо проступает идея города Глупова.

Географию города «определил» сам Щедрин, правда, не в письме в редакцию «Вестника Европы» (1871), отвечая на статью А. Суворина об «Истории одного города», а в ряде других произведений, в частности в очерке «Что такое ташкентцы?» (1869). Щедрин писал: «Ташкент, как термин геграфический, есть страна, лежащая на юго-восток от Оренбургской губернии, как термин отвлеченный, есть страна, лежащая всюду, где бьют по зубам и где имеет право гражданственности предание о Макаре, телят не гоняющем». Используя эту аналогию, можно сказать, что Глупов — страна, лежащая всюду, где царит самовластье.

Своеобразие замысла «Истории» определило и своеобразие жанрового решения романа. Фантастическое, необычное заставляло читателя увидеть скрытые под покровом повседневности внутренние закономерности явлений, тем самым проникнуть в их суть и оценить по достоинству.

Рассказывая историю Дементия Брудастого («Органчик»), Щедрин отмечает особую «доброкачественность наших предков», которая заключалась в том, что, испытав потрясение от вращающихся глаз и ши-

пящего рта градоначальника, они остались верны начальстволюбию. Сам факт «упразднения градоначальниковой головы» не вызывает в них возмущения: они пытаются обнаружить в анналах истории подтверждение законности «людей распоряжаться, вести войны и заключать трактаты, имея на плечах порожний сосуд». И находят некоего Карла Простодушного, «который имел на плечах хотя и не порожний, но все равно как бы порожний сосуд, а войны вел и трактаты заключал». Таким образом, гротеск Щедрина имеет ярко выраженный целенаправленный характер. Смешным и нелепым оказывается не сам факт существования органчика вместо головы, а страх глуповцев оказаться без начальственных распоряжений. Гротеск выявляет абсурдность мышления глуповцев и направлен на сатирическое разоблачение их нравственных идеалов.

Любопытно, что на эту основную структурную особенность романа обращает внимание сам Щедрин. В предуведомлении «От издателя» материал глуповского летописца, положенный в основу «Истории...», охарактеризован как «достоверный и правдоподобный». Наряду с этим сатирик добавляет, что содержание летописания «по преимуществу фантастическое и по местам даже почти невероятное в наше просвещенное время». Заключенный в этом утверждении парадокс призван обратить внимание читателя на характерную черту художественной структуры романа. Фантастическое содержание, определяемое изображением картин злоупотребления властью, бюрократического произвола и насилия, оказывается реальностью, не совместимой с представлениями о том, какой она должна быть на самом деле. Не случайно исторические времена в сатире Щедрина начались с княжеского волеизъявления: «Запорю!»

Другим не менее важным содержательным и структурным признаком новой жанровой формы сатирического романа является образ времени и его функция в произведении. Категория времени определяет суть всей книги — ее пафос, а также предмет сатирического обличения. Это образ настоящего времени, с позиций которого оцениваются как факты истории, так и современности. Смыслообразующую роль в произведении играет и художественное время пародируемого исторического сочинения — глуповского «Летописца». Время действия «Истории» — конец XVIII — начало XIX в., но Щедрин воюет не с призраками прошлого, как писал Д. Писарев, оценивая очерки 50-х годов.

Условность образа времени проявляется прежде всего в том, что времена (настоящее и прошлое) пересекаются. Так, в предисловии от издателя упоминается архивный Пимен, а также гг. Шубинский, Мордовцев и Мельников — современники Щедрина, к историческим изыс-

каниям которых писатель относился критически, а самих авторов называл «фельетонистами-историками», роющимися в историческом «навозе» и всерьез принимающими его за «золото». В главе «Органчик» действие происходит в 1762 г., и недоимочных реестров, о которых идет речь, еще не было, как не было часовой и органной мастерской Винтельгартера. В главе «Войны за просвещение», приуроченной к 1780 г., идет речь о концессии на железную дорогу, а первая железная дорога была построена в России только в 1838 г. Описывая первую войну за просвещение, Щедрин «заставляет» Бородавкина сравнить себя с Менелаем, а осаду слободы — с осадой Трои, а затем вспомнить подвиги Святослава Игоревича.

Особенно ярко эта черта проявилась в тех главах романа, где речь идет о значительных исторических событиях из жизни Глупова. Объясняя читателю причины войн за просвещение, которые вел Бородавкин, Щедрин замечает: «...Бородавкин поспел как раз кстати, чтобы спасти погибавшую цивилизацию». Поэтому Щедрин и отправляет своего героя на покорение Византии, твердыни которой синели вдалеке, а затем мечты Бородавкина простираются «На Драву, Мораву, на дальнюю Савву, На тихий и синий Дунай». Планируемое Бородавкиным возвращение Византии под сень Российской державы пародирует идею кн. Потемкина сделать Византию российской колонией, а стихи, выражающие патриотические планы градоначальника, были написаны поэтом А. Хомяковым в 40-х годах XIX в.

Совмещение различных временных пластов повествования — прием, выражающий мысль о неизменности основ жизни при самодержавии, настоящее в нем не отличается от прошлого, а в будущем все — от настоящего.

В финале романа появляется символический образ «Оно», с приходом которого «история прекратила течение свое». Круг изображения замкнулся: начавшаяся насилием история Глупова завершилась гибелью насилия в образе Угрюм-Бурчеева. Образ «оно» — свидетельство глубокой веры писателя в историческую неизбежность гибели Глупова. Образ «оно» символичен и вызывал разные толкования. Возможно, что это намек на грядущее стихийное народное восстание, хотя реальная обстановка 60-х годов не предвещала близкого конца народному терпению. Она давала лишь основания считать, что это терпение не бесконечно и может закончиться стихийным взрывом. Однако не следует считать, что Щедрин был сторонником революционного изменения общества. Он понимал, что «гневные движения истории» — это бедствие, оборачивающееся трагедией и для правых, и для виноватых. Конкретные пути революционного преобразования общества были не

исполне ясны самому писателю, а его поиски в этом направлении остались незавершенными.

«Господа Головлевы»

Головлевская хроника первоначально не мыслилась Щедриным как самостоятельное произведение, а входила в цикл «Благонамеренные речи». Выделение отдельных очерков о «ветхих людях» в самостоятельное произведение было обусловлено теми изменениями в общественной жизни страны, которые нагляднее всего проявились в сфере семейных отношений. К началу 70-х годов Щедрин утверждает в мыслях о том, что «роман утратил свою прежнюю почву с тех пор, как семейственность и все, что принадлежит к ней, начинает изменять свой характер», что «разрабатывать по-прежнему помещичьи любовные дела сделалось невыносимым». Отказавшись от традиционного истолкования семейной темы, от романического сюжета, писатель тем не менее имел право рассматривать «Головлевых» как роман. Несмотря на то что он составлен из отдельных рассказов, они представляют собой целое, обусловленное замыслом писателя и центральной фигурой Порфирия Головлева. Щедрин поставил перед собой сложную задачу: раскрыть внутренний механизм разложения семьи, обусловленный нравственной несостоятельностью как крепостнического, так и буржуазного идеалов.

Композиция романа подчинена реализации основного сюжетного мотива «умертвия», проявляющегося в последовательном уходе из жизни каждого из членов головлевского семейства. В романе этот мотив сопряжен с мотивом мечты, фантазии, испытание которыми проходят все персонажи «Господ Головлевых». Сначала оно предстает Степану Головлеву, для которого возвращение в отчий дом стало началом конца, потому что мысли о будущем не могло быть: «...течение всей жизни бесспорно и в самых малейших подробностях уже решено в уме Арины Петровны». Щедрин восстанавливает процесс нравственной гибели Степана, показывая, как постепенно герой теряет связь с реальной жизнью. Осеннее небо вызывает последний осознанный поток фантазий Головлева: ему кажется, что облако, которое висит пониже других, — «точно поп в рясе с распростертыми врозь руками», то, которое подалше — угрожает задушить деревню Нагловку, «лапы книзу протянуло, словно вот-вот спрыгнуть хочет». Ему хочется освободиться и от этих фантазий, безвозвратно «окунуться в волну забвения до того, чтоб и выкарабкаться из нее было нельзя». Последний проблеск сознания Степана Владимировича — безусловное его молчание

после побега: он «догорает», как салыная свечка. «Следя за нагаром, который постепенно образовывался на фитиле», Степан Владимырьч погружается в безрассветную мглу, в которой не было места не только для действительности, но и для фантазии.

Фантазии Петра Порфирьевича Головлева — иного рода. Приезд в Головлево для него — это инстинктивное, как замечает Шедрин, стремление человека в «свое место». Он мечтает о свершении чуда, которое не имеет в его фантазиях конкретного воплощения: «Вдруг нынешнее Головлево исчезнет, и на месте его очутится новое Головлево, с новой обстановкой...<...> так... вообще, будет новая “обстановка”». Утопические надежды получают дальнейшее развитие в фантазиях Петеньки, неожиданно перекликаясь с мотивом быстрой езды в Петербург размечтавшегося городничего из гоголевского «Ревизора». Планам Петра Головлева не суждено осуществиться, так же как и переменам в Головлеве: «обстановка» и этому сыну Иудушки готовит «гроб». Фантазии Петеньки связаны с надеждами на то, что его внутренне осознаваемая связь со своим местом окажется сильнее «обстановки», реальная жизнь окажется сильнее лицемерия Иудушки. Однако до этой победы жизни над «умертвиями» было еще далеко.

Мечты-фантазии Анниньки и Любиньки — еще один вариант развития темы будущего в романе. Их надежды на освобождение от Погорелковского «плена» не имеют ничего общего с реальной жизнью. Жизнь актрис провинциальных трупп полна грязи, лжи и обмана, столь же бессмысленна по своей сути, как и одинокая жизнь в деревне. Однако именно с Головлевым Аннинька связывает свои последние надежды, именно в разговорах с нею происходит постепенное пробуждение-«воскресение» Иудушки, символически отнесенное писателем к пасхальным дням. В финале романа Порфирий Головлев освобождается от груза постоянно создаваемых им фантазий, которыми он загораживался от реальной жизни. Но это освобождение происходит в тот момент, когда герой осознает потребность произвести последний расчет с жизнью.

Важнейшей композиционной особенностью романа является то, что он состоит из ряда глав-биографий, в каждой из которой один из героев занимает центральное положение. Главным героем главы «Семейный суд» становится Степан Головлев, «по-родственному» — Павел, в «Семейных итогах» духовное господство Арины Петровны завершается ее проклятием Иудушки, в главе «Племяннушка» появляется тема Евпраксеи. Эти «очерки» головлевских характеров объединены в целое авторским отношением к ним, как к типичным явлениям русской действительности. Так, глава «Семейные итоги» не только повествует

о событиях, завершающих жизненный путь Арины Петровны, но и содержит авторское отступление, в котором Щедрин дает анализ социально-психологических причин такого явления, как лицемерие по-русски. Автор проводит четкую грань между лицемерием Тартюфа, типа европейского лицемерия, вырабатываемого воспитанием и составляющим «принадлежность «хороших манер» и почти всегда имеющим яркую политическую или социальную окраску», т. е. лицемерия сознательного, и лицемерием Иудушки. Источником бессознательного лицемерия, закрепившим природные наклонности героя ко лжи, пустословию и ласкостям, было отсутствие каких-либо нравственных основ русского общества, воспитывающего личность, для которой деятельность заключалась в «переливании из пустого в порожнее».

Глава «Расчет» также включает пространное философское обобщение автора, в котором слышатся отзвуки темы, поднятой Л. Толстым в романе «Анна Каренина». Однако, если в романе Толстого тема семьи предстает как тема преодоления семейной трагедии и имеет ярко выраженный психологический оттенок и нравственно-религиозный аспект, то в «Господах Головлевых» Щедрин ставит и решает ее прежде всего как социальную. Она звучит в романе как тема нравственного предательства, охватившего все слои общества, всесторонне рисует картину полного и окончательного разрушения семейных уз. Даже появление в среде русской жизни таких ярких личностей, как Арина Петровна, «случайным метеоритом блеснувшая» посреди этой жизненной неурядицы, не спасает головлевское семейство «от праздности, непригодности к какому бы то ни было делу и запоя». После такого страшного объяснения причин гибели семьи в главе «По-родственному» ритм повествования в нем значительно ускоряется, одно «умертвие» сменяется другим и стремительно приближается закономерная трагическая развязка.

От главы к главе прослеживается трагический уход из семьи, а затем и из жизни Степки-балбеса, Павла, Петеньки, Володеньки, Любиньки, самой Арины Петровны. В каждом из героев писатель отмечает черты характера, порожденные крепостничеством: безалаберность и неспособность к осмысленному труду в Степане Головлеве, крайнее равнодушие к людям и цинизм в Павле, жажду приобретательства и ханжеское благолепие в Арине Петровне, лицемерие и пустословие в Иудушке. Наиболее полно и последовательно все характерное для процесса разрушения помещичьего клана представлено в образе Порфирия Головлева.

Главный герой «семейного» романа «Господа Головлевы», так же как и другие его персонажи, показан вне семейных отношений. К тому

времени, когда мы знакомимся с Иудушкой, он уже потерял жену, однако о его личной жизни автор не сообщает читателю. Впрочем, ни у одного из персонажей романа ее нет, как нет и любовной интриги, которая характеризовала бы Арину Петровну, Степана, Павла, Анниньку, Любиньку. Лишь один Иудушка Головлев проводится Щедриным через испытание, которое нельзя назвать любовью, — это его отношения с Евпраксией. Эта сюжетная линия в романе может показаться второстепенной, поскольку возникает в той части повествования, когда суть героя уже достаточно прояснена читателем. Казалось бы, перед нами еще один рассказ о «барской любви», закончившейся трагически для молодой матери. Однако Щедрин сосредоточивает внимание не столько на самом факте разлучения Евпраксии и ребенка, сколько на изображении того внутреннего переворота, который произошел в сознании героини. Ожидание материнства, пишет автор, «разрешило умственные узы, связывавшие ее», и даже «выражение ее лица, обыкновенно тупое и нескладное, как-то осмыслилось и засветилось». Глава «Выморочный» посвящается Щедриным картине «бунта» Евпраксии. От еще «несознанного, — как пишет автор, — но уже непобедимого отвращения к Иудушке», она приходит к убеждению, что единственным оружием мщения ему может стать «война придирок, поддразниваний, мелких укулов». Автор показывает, как постепенное овладение Евпраксией «словом» изменяет ее положение в доме Головлевых: она открыто угрожает Иудушке, что уйдет к отцу-матери, постоянно напоминает ему о его грехе, словно шальная, мечется от Архипа-кучера к Игнату-конторщику, осмеливается вслух называть хозяина «кикиморой». Овладев силой хозяйского пустословия, она ломает перед Иудушкой комедию, подобную той, которую Порфирий Головлев исполнял всю свою жизнь. Одним из сюжетов этой комедии был сюжет о сыне Володюшке, разыгрываемый Евпраксией на разные лады. «Где-то Володюшка мой теперь? — начала она, придавая своему голосу слезливый тон. Голос ее обретает решительность, когда она характеризует незавидное положение Иудушки словами народной поговорки: «сама себя раба бьет, коли плохо жнет!». Угроза слышится в словах Евпраксии, когда она говорит о намерении съездить в Москву и найти сына, не спросив ни у кого, «и никто запретить мне не может! Потому, я — мать!». Евпраксея сражается с Иудушкой его же оружием, но оно не лишает ее жизненной энергии. Образ Евпраксии получает глубоко мотивированную психологическую основу, в известной степени «готовая» мотив нравственного пробуждения главного героя.

Образ Иудушки Щедрин создает, используя возможности психологической сатиры. Одним из наиболее ярких проявлений внутреннего

мира героя становится в романе его речь. «Обманное слово», по образному выражению Н. Михайловского, становится инструментом обнаружения весьма существенной черты эпохи — разительного противоречия между созданными десятилетиями общественными мифами и реальностью. Поэтому обиходные словесные формулы, узаконенные благонамеренные слова, которые произносит Иудушка в той или иной ситуации, оказываются ложью, бессодержательной фразой, пустословием. Слова, сказанные Иудушкой, забывшем о дне поминования сына Володи («ах, Володя, Володя! Не добрый ты сын! Дурной! Видно, не молишься богу за папу, что он даже память у него отнял!»), вовсе не свидетельство душевных переживаний героя. Гораздо больше его волнует обрядовая сторона события, необходимость соблюсти приличия даже перед маменькой: «Ах, грех какой! Хорошо еще, что лампадки в образной зажжены». Самооправдание Иудушки строится на наборе расхожих моральных формул, которые, соединяясь в образе-переживании героя, изобличают в нем лицемера бессознательного, впитавшего в себя лицемерие общественное, оправдывающее жестокость отца по отношению к сыну-самоубийце: «Жил хорошихонько да смиренхонько...чего ему неоставало? Денег, что ли? Коли мало денег — умей себя сдерживать. Не все сладенького, не все с сахарцом, часком и с кваском покушай!» Слово Иудушки имитирует благородные идеи, высокие душевные побуждения, но слова эти утрачивают настоящее содержание, потому что Иудушка не испытывает мук слова. Он не ищет слова, чтобы выразить чувства, он берет готовое чужое. Утрата словом своего значения происходит еще и потому, что Щедрина вводит в речь героя обилие уменьшительно-ласкательных суффиксов, тем самым подчеркивая «масштаб» обмана и самообмана Иудушки.

Речевая характеристика героя становится важнейшей составляющей психологической характеристики типа Порфирия Головлева (гл. «Семейные итоги», «Расчет»), которого критика после появления первых глав стала именовать «русским Тартюфом». Автор ставит перед собой задачу показать принципиальную разницу между двумя типами лицемеров: сознательным (Тартюф) и бессознательным (Иудушка). Бессознательное лицемерие, пустословие и ложь в сатире Щедрина приобретают характер особой формы социального и духовного обнищания. Поэтому столь важным в психологической характеристике героя оказывается «нетартюфский» финал Иудушки.

Путь Иудушки к прозрению в финале — путь совершенствования героем «запой празднословия», когда из формы жизни он становится ее целью. Последний всплеск его сопровождал удаление сына Евпраксеюшки из Головлева. «Агония» Иудушки, пишет Щедрина, началась с

того, что «ресурс празднословия, которым он до сих пор так охотно злоупотреблял, стал видимо сокращаться». Главы «Выморочный» и «Расчет» постепенно раскрывают трагедию Порфирия Головлева, обретающего наконец человеческий язык именно потому, что все, что он мог уничтожить, уничтожено, исчезли даже предметы его фантазий. Последнее, что произносит герой, обращаясь к Анниньке, воспринимается как прощание с жизнью: «Надо меня простить! — продолжал он, — за всех...И за себя... и за тех, которых уж нет...Что такое! что такое сделалось?!...где...все?» Пробудившееся на минуту сознание заставило Иудушку почувствовать себя человеком и понять, что никаких возможностей для «воскресения» у него нет. Толчком к «расчету» героя с жизнью стала прослушанная Иудушкой евангельская притча об искуплении вины страданием, ее нравственный эффект совпал с переживаемой Иудушкой душевной смутой, и решение пришло само собой.

Не следует видеть в сентиментально-христианском финале романа стремление Щедрина «простить» своего героя. Не надо забывать, что демократизм Щедрина был характерным явлением для 60-х годов, когда в социальной среде видели источник формирования человеческой личности. Поэтому лицемерие Иудушки имело корни в социальных условиях его жизни, а не в дурных наклонностях его личности. Однако не меньшее значение в «оправдании» героя имеет и понимание Щедриным значения нравственного суда, «совести», которые предстают в финале не только как характеристики личности, но и как символическая форма пробуждения сознания.

Сказки

Выдающимся достижением последних десяти лет творчества Щедрина является книга сказок, включающая в себя тридцать два произведения. За небольшим исключением сказки создавались в течение четырех лет с 1883 по 1886 г. Сказка — вполне самостоятельный жанр в творчестве Щедрина: появление его обусловлено развитием творческого метода сатирика. Приемы художественного преувеличения, фантастики, иносказания, сближения обличаемых социальных явлений с явлениями животного мира активно использовались сатириком в «Губернских очерках», «Истории одного города», «Господах Головлевых». Эти приемы, во многом связанные со сказочной фольклорной фантастикой, привели к появлению в творчестве Щедрина отдельных сказочных эпизодов (Сказка об Иванушке в «Губернских очерках»), затем к включению сказочных элементов в структуру большого эпического замысла («История одного города») и наконец к созданию цикла сказок.

Обращение Щедрина к жанру сказки в первой половине 80-х годов объясняется, конечно, не только тем, что в обстановке правительственной реакции сказочная фантастика маскировала наиболее острые идейно-политические замыслы писателя. Приближение формы сатиры к поэтике народной сказки открывало Щедрину путь к широкой читательской аудитории.

Материалом для сказок Щедрина послужила современная действительность: они были актуальны и злободневны в сатирическом освещении основной проблемы творчества Щедрина — проблемы народа и власти. В сложном идейном богатстве сказок Щедрина можно выделить три основные темы: сатиру на высшие эшелоны власти и самодержавие, изображение быта и нравов народной массы и обличение социальной психологии обывателя. Но строгое разграничение тем провести невозможно, поскольку избранная сатириком сфера жизни предполагала рассмотрение ее в связи с основной проблемой — народа и власти. Поэтому сказки Щедрина, используя фольклорные образы и приемы, отличаются от своего «первосточника» не только содержанием, но и структурой, а также функциями традиционных поэтических приемов.

Новаторство Щедрина проявляется в том, что в основе сюжетной ситуации многих сказок автор переосмысляет традицию народной сказки о животных и литературной басни, популярного жанра XVIII столетия, персонажами которых были представители зоологического мира. Если герои народной сказки или басни являлись носителями определенных нравственных черт (лживость, порочность, глупость и т.д.), свойственных человеку вообще, то Щедрин был очень избирателен и остроумен в выборе зверей и распределении между ними «ролей», характерных для определенного социально-психологического типа. Так, в сатирическом «зверинце» Щедрина зайцы изучают «статистические таблицы, при министерстве внутренних дел издаваемые» и пишут корреспонденции в газеты. Медведи ездят в командировки, получают прогонные деньги и стремятся попасть «на скрижали истории». Рыбы толкуют о конституции и ведут диспуты о социализме.

Щедрин наделяет своих героев определенным положением на социальной лестнице, постоянно переключая действие из мира фантастического в мир реальный, сопровождает аллегории прямыми намеками на действительность. «Ворона, — пишет автор, — птица плодущая и на все согласная. Главным же образом, тем она хороша, что сословие «мужиков» представлять мастерица». («Орел- меценат»). Вот как комментирует автор поступок Топтыгина, который чижику съел: «Все равно, как если бы кто бедного крохотного гимназистика педагогическими ме-

рами до самоубийства довел...» («Медведь на воеводстве»). Поводом для такого комментария стали административные меры по отношению к передовой учащейся молодежи.

Важным отличием сказок Щедрина является особая сатирическая поэтика, цель которой — возбуждение чувства негодования и протеста против социального неравенства и произвола властей. Поэтому палитра сатиры Щедрина богата смысловыми и эмоциональными оттенками. Это и гротеск, к которому Щедрин прибегает в создании звериной табели о рангах («Медведь на воеводстве», «Орел-мещенат»), и ирония, пронизывающая все повествование в «Повести о том, как один мужик двух генералов прокормил», и юмор в сочетании с сарказмом в «Диком помещике». Особенно часто Щедрин прибегает к иронии — тонкой скрытой насмешке, облекая ее в формулу похвалы, притворной солидарности с противником. Мужик из «Повести...» возмутил голодных генералов тем, что «спал и самым нахальным образом уклонялся от работы». А распорядительный Топтыгин («Медведь на воеводстве») не мог привести свои распоряжения в жизнь потому, что во вверенном ему лесу «звери — рыскали, птицы — летали, насекомые — ползали, а никто в погу маршировать не хотел».

В сказках сатирик вырабатывает целую систему приемов иносказания, продолжая традицию создания образов-обобщений в названиях явлений, именах героев: ташкент и ташкентство, глуповское распутство, помпадуры, Угрюм-Бурчеев и т.д. В сказках Щедрин доводит до совершенства эзопов язык как систему иносказаний. В сказочном мире Щедрина «порядок вещей» обозначал произвол самодержавия, «сердцеведом» назывался соглядатай и шпион, изящное словечко «фюить» надо было понимать как внезапное крушение карьеры и ссылку, «пенкоснимателями» сатирик называл литераторов-приспособленцев, которые печатались в изданиях «Чего изволите?», «Помон», «Нюхайте на здоровье».

Эзопов язык явился образцом великолепного художественного обобщения, так как совместил в себе традицию народно-поэтическую и традицию литературную. «Сказки для детей изрядного возраста» — именно так определил Щедрин их адресата — стали не только заметным явлением в истории отечественной литературы, но и сыграли значительную роль в формировании национального самосознания в один из смутных периодов российской истории.

ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XIX ВЕКА

В применении к истории русской классической литературы «конец века» — понятие несколько условное. Во-первых, это не просто хронологическое определение, т.е. два-три последних десятилетия, а скорее времени́е пространство литературного процесса, отмеченное *общими закономерностями*, охватывающими период 60–90-х годов. Во-вторых, эта литература выходит вообще за пределы XIX столетия, принимая в свою орбиту целое десятилетие уже нового, XX в.

Уникальность этого периода заключается в целом ряде явлений. Во-первых, *интенсивность* историко-литературного процесса в разные моменты его становления. Он имел две волны, два мощных всплеска: в начале века — Пушкин, в котором, по словам А.Н. Островского, русская литература выросла на целое столетие, так как он вывел ее на новый уровень, синтезировав в своем творческом порыве предшествующие эпохи ее развития. Вторая волна пришлась на конец века и оказалась связанной с тремя именами: Толстой, Достоевский, Чехов. Этой великой троицей, вполне в русском духе, с громадной, поражающей воображение сконцентрированностью, *сгущенностью творческой энергии* был отмечен финал века и высший взлет русского гения.

Отечественная литература впервые получила именно в это время *всемирное* признание. Полунищая, «варварская» Россия, без единой цивилизованной капли крови в жилах, как о ней снисходительно говорили, вдруг выдвинула литературу, которая загорелась звездой первой величины и заставила считаться с собой, диктуя высочайшие эстетические и духовные нормы писателям мира. Это началось с Толстого и Достоевского и было громадным завоеванием русской культуры, затем последовал Чехов, но уже не только с прозой, а еще и с драматургией, совершившей целый переворот в этом роде творчества.

Раньше русская литература порой обращала на себя благожелательное внимание (например, Тургенев), но такого всеобщего, восторженного поклонения никогда не существовало. В феврале 1886 г. во французском журнале «Revue illustrée» появилась остроумная жанро-

вая зарисовка, принадлежавшая Морису Барэсу и свидетельствовавшая о переломе в мнениях европейцев: «Все знают, что уже два месяца, как человек, отличающийся хорошим вкусом и осведомленностью, восклицает с первых шагов приветствия: “Ах, мосье, знаете ли вы этих русских?” Вы делаете шаг назад и говорите: “Ох, этот Толстой!” Тот, который на вас напирал, отвечает: “Достоевский!” Мировое признание было завоевано именно литературой конца столетия. После смерти Достоевского прошло всего лишь пять лет, а Толстой продолжал писательское дело в Ясной Поляне, готовясь к созданию третьего романа — “Воскресения”».

Однако это явление было лишь *следствием* усилий нескольких поколений русских писателей. В 1834 г. Гоголь, еще при жизни Пушкина, опубликовал статью о нем (в «Миргороде»), заметив: «Пушкин — русский человек в полном его развитии, каким он окажется через двести лет». Но прошло немногим более 30 лет, как в Москве вышла в свет книга, привлечшая к себе всеобщее внимание, а вскоре стало ясно, что появился еще один гений ренессансного склада, рожденный, как и Пушкин, Россией. Книгой этой был роман «Война и мир», автором — граф Лев Толстой. Существенным — и не случайным — было также то, что все без исключения корифеи классики XIX в. считали Пушкина своим предтечей. Иными словами говоря, русская литература этого периода могла занять такое место и играть такое значение в мировой культуре потому, что она опиралась на *традиции* предшествовавшей литературы.

Третья особенность литературного процесса заключается в *энергии* проявления творческих усилий, объединявшей в интенсивном художественном потоке самые различные писательские индивидуальности. Например, в 1862 г. в «Русском вестнике» печатались одновременно «Преступление и наказание» Достоевского и «1805 год» Л. Толстого (журнальный вариант начала будущей «Войны и мира»), т.е. два великих романа под одной журнальной обложкой. Еще раньше, в конце 50-х годов было заключено соглашение рядом писателей о публикации своих произведений в журнале «Современник». Участниками соглашения оказались авторы, которые спустя два-три десятилетия стали признанными великими и гениальными мастерами, — Тургенев, Островский, Гончаров, Некрасов, Толстой. В 80–90-е годы в журнале «Северный вестник» печатались произведения Тургенева, Толстого, Короленко, Чехова.

Еще одна характерная особенность рассматриваемого литературного процесса прослеживается в его *вертикальном* срезе. Эта система координат дает представление о необычайной яркости и

неожиданности *сопряжений* при разработке писателями близких тем, идей, образов. Начало 60-х годов отмечено появлением «антинигилистических» произведений: романы Н.С. Лескова «Некуда», «На ножах» и «Взбаламученное море» А.Ф. Писемского, незавершенная комедия Л. Толстого «Зараженное семейство». В 1868 г. написаны драма А.Н. Толстого «Царь Феодор Иоаннович» и роман Достоевского «Идиот»: и там и здесь — герои одного склада по мировосприятию и по характеру воздействия на окружающих. В 1875 г., когда Некрасов, борясь с мучительными физическими и нравственными страданиями, писал свои «Последние песни», Толстой напряженно работал над «Анной Карениной», уже зная трагический финал, который ждал героиню романа.

Бесспорно, этот период был *торжеством реализма*, но чуждавшегося буквального правдоподобия. Верность жизни утверждалась как безусловный закон творчества, отступление от нее хотя бы в деталях, подробностях было подтверждением, с точки зрения этих мастеров, либо слабости таланта, либо поспешной, грубой работы. Толстой высказал эту идею в парадоксальной форме, заметив, что искусство объективнее самой науки. Там есть возможность постепенного приближения к истине в формулировках, уточняющих ту или иную закономерность. В искусстве, говорит он, такое невозможно, потому что для художника нет выбора: то, что он создает, — или правда, или ложь, третьего не дано.

Однако при непременном требовании верности жизни литература этой поры шла на *дерзкие эксперименты*, словно далеко забегая вперед и предваряя новации авангардистского искусства. Жизненная правда сплошь и рядом нарушалась во имя правды художественной. Например, миг, мгновение могло развернуться в несоизмеримо громоздкое, обширное пространство повествования (смерть штабе-капитана Праскухина в рассказе Толстого «Севастополь в мае» и эпизод ранения князя Болконского в «Войне и мире»). Или возникало противоречие между авторским взглядом и восприятием героя (очевидное расхождение экспозиции «Палаты № 6» с финалом, где Рагин видит то, о чем должен был бы сказать автор-повествователь при описании запущенного больничного двора перед полем, где возвышалось видимое им зловещее здание — тюрьма, но не сказал, создав тем самым неожиданно мощный эмоциональный и драматический всплеск в заключении повести). Нередко разрушалось не просто жизненное правдоподобие, но еще и законы жанра. Например, объективная манера романного повествования сменялась демонстративными вторжениями автора, который, пользуясь правом демиур-

га-творца, нередко оставляя сюжетное движение, рассказ о вымышленных лицах и непосредственно обращался к читателю, подробно объясняя ему себя и своих героев (излюбленный романский прием Достоевского и Толстого).

В конечном итоге это было проявлением требования свободы творчества, «свободы в выборе вдохновения», как говорил Достоевский, и открывало простор для художественных новаций.

Наконец, характерная черта историко-литературного процесса, — разумеется, в высших его проявлениях — состояла в том, что в реалистическом методе доминировал культ *духа, духовности*. «Искусство, — отмечал Толстой в одной из дневниковых записей, — есть микроскоп, который художник наводит на тайны своей души и показывает эти общиe всем людям тайны». Решающим судьбу литературных произведений становился масштаб идей и совершенство их воплощения, что демонстрировалось корифеями этой поры.

Подобного уровня не достигали представители других развивавшихся в то же самое время литературных течений. От беллетристики *демократического* направления (Н.В. Успенский, Н.Г. Помяловский, Ф.М. Решетников, В.А. Слепцов, А.И. Левитов), писателей *народнической* ориентации (наиболее ярким среди них был Г.И. Успенский), от литературы, схватывающей остроту *«текущего момента»* в общественной жизни (в беллетристике — П.Д. Боборыкин, И.Н. Потапенко, в драматургии — В.А. Крылов, как и они, отличавшийся невероятной плодотворностью), ничего не сохранилось или остались отдельные произведения как яркие документы эпохи и выдающиеся литературные явления (рассказы и очерки Г.И. Успенского, В.М. Гаршина, романы Д.Н. Мамина-Сибиряка); в лучшем случае они становились предметом специальных исследований.

Вместе с тем литература конца XIX в. отмечена особым присущим ей *драматизмом*, в какой-то мере даже трагичностью. Взлет ее успеха совпал с уходом из жизни великих писателей. Тургенев, словно предчувствуя близкий конец пути, обратился к «Стихотворениям в прозе» и успел подготовить к печати тщательно выправленные «Записки охотника». Другие были выхвачены из жизни в разгар осуществления творческих замыслов, как Достоевский, создавший почти одновременно «Братьев Карамазовых» и речь о Пушкине, принесшую ему громадную популярность, продолжавший «Дневник писателя», пользовавшийся в последние годы большим успехом. Чехов, добившийся мировой славы прозаиком и драматургом, умер в самом расцвете сил — в 44 года.

Таким образом, высшая волна литературного подъема оказалась отмеченной утратами: в конце XIX — начале XX в. происходит не про-

сто смена поколений: художественные достижения остаются, но уходят из жизни один за другим их создатели. Наступает новая эпоха развития историко-литературного процесса — эпоха русской литературы, но уже XX столетия.

Федор Михайлович Достоевский (1821—1881)

Ф.М. Достоевский — «русский гений, национальный образ отпечатлен на всем его творчестве. Он раскрывает миру глубины русского духа. Но самый русский из русских — он и самый всечеловеческий, самый универсальный из русских», — писал Н. Бердяев. Можно добавить к словам философа, что Достоевский — гений, отмеченный еще и удивительной провидческой силой. Он предсказал XX в. его судьбу: деспотизм кровавых тоталитарных режимов, высказал великое предупреждение людям нового тысячелетия. Его романы «Преступление и наказание», «Бесы», «Братья Карамазовы» и сейчас звучат поразительно современно: нельзя строить здание всеобщего благоденствия и счастья, если в фундаменте его заложено человеческое страдание. «Разве может человек основать свое счастье на несчастье другого? — говорит Достоевский. — Счастье не в одних только наслаждениях любви, а и в высшей гармонии духа». Можно ли принять такое счастье, если за ним скрывается нечестный, бесчеловечный поступок, и остаться навеки счастливым?

Герои Достоевского и он сам отвечают на этот вопрос отрицательно, потому что здесь для них, в этом вопросе, — соприкосновение с самой природой русской души, русского национального характера, который несет в себе идею всемирного братства: она выражена в русском человеке, по убеждению писателя, с особенной силой и чистотой.

В судьбе Достоевского много необычного. Его словно изыскал проверить жизнь в самых экстремальных ситуациях. Ему суждено было пережить двойное испытание — смертью и каторгой. После шумного успеха первого романа «Бедные люди» (1846) он увлекся идеями утопического социализма, а в 1849 г. был арестован вместе с другими участниками кружка М.В. Буташевича-Петрашевского. Восемь месяцев следствия, проведенных в одиночном заключении в Петропавловской крепости, завершились приговором к смертной казни. Его должны были расстрелять. В самый последний момент, когда ему оставалось жить, по его словам, несколько минут, был прочитан другой приговор: он был осужден на четыре года каторжных работ и затем на службу рядовым в Сибирь. Мгновенная смерть была заменена живой мги-

лой Омской каторжной тюрьмы. Достоевский, закованный в кандалы, пробыл здесь с января 1850-го по январь 1854 г. Пережитые им последние мгновения перед казнью нашли отражение в его произведениях, а сама каторга — в «Преступлении и наказании» и «Записках из Мертвого дома».

Другое испытание Достоевского — материальными трудностями; ему временами приходилось выдерживать не просто бедность, но откровенную нищету. В 1880 г. Достоевский говорит, что благосостояние его только еще начинается. Он не знает в этот момент, что пошел последний год его жизни.

Третье испытание, особенно тяжелое для человека, живущего писательским трудом, — оценка его творчества критикой: ведь это посредник между автором и читателями. У Достоевского драматически сложились отношения с корифеями революционной демократии 40 — начала 60-х годов, — Белинским и Добролюбовым. Его литературный дебют (роман «Бедные люди») был восторженно встречен Белинским: «В русской литературе не было примера так скоро, так быстро сделанной славы, как слава Достоевского», — писал он. Однако новые произведения — повесть «Двойник», рассказ «Господин Прохарчин» и в особенности повесть «Хозяйка» — вызвали охлаждение и самую суровую отповедь Белинского. Капитальнойшей ошибкой Белинского было то, что он попытался измерить новый талант чужой художественной меркой — творчеством Гоголя. К тому же полного проявления гениального дарования Достоевского ему не дано было увидеть: он мучительно угасал, сраженный чахоткой; Достоевский же успел к этому времени сделать лишь первые шаги на литературном поприще.

Решительно то же самое повторится спустя десять лет. В декабре 1859 г. Достоевский вернулся в Петербург после каторги и ссылки. И начал с того, что подвел итог пережитому, одновременно работая над двумя замыслами: романом «Униженные и оскорбленные» и повестью «Записки из Мертвого дома». В романе он вспомнил свой литературный дебют и жестокую хватку нищеты, с которой успел познакомиться, тепло упомянул Белинского; в «Записках из Мертвого дома» изобразил каторгу и то, что было пережито им в те страшные годы. В июле 1861 г. публикация «Униженных и оскорбленных» была завершена, а в октябрьском номере некрасовского журнала «Современник» появился отклик на роман — статья Добролюбова «Забитые люди». Дав новое толкование произведениям Достоевского конца 40-х годов как исключительно острой социальной критике русской действительности, Добролюбов увидел то, что парадоксальным образом оказалось незамеченным Белинским, сказав, что эти произведения написаны под

воздействием «наиболее жизненных идей Белинского». Однако, назвав «Униженных и оскорбленных» лучшим романом года, он отказал ему в праве на эстетическую критику. Добролюбов не уловил в новом произведении начало пути гениального романиста («Униженные и оскорбленные» были первым подлинно эпическим произведением в этом жанре, так как «Бедные люди» больше тяготели к повести). «Записки из Мертвого дома», которые Лев Толстой считал одним из лучших созданий русской классики, Добролюбов уже не застал: он умер в ноябре 1861 г.; все та же чахотка вырвала его из жизни, как и Белинского, только значительно раньше, ему было всего 25 лет. Повторилась ситуация конца 40-х годов: художник начинал свое новое восхождение, критик уходил в мир иной, оставив резкий (и несправедливый) приговор.

Перед Достоевским открывалось широкое поле деятельности. Карьера его не сломилась. Он выступил (с братом М.М. Достоевским) редактором журналов «Время» (1861–1863) и «Эпоха» (1863–1864), сформировался как блестящий журналист и литературный критик, издавал «Дневник писателя», пользовавшийся успехом у читателей, выступил идеологом новой доктрины — «почвенничества», преодолевшей узость западничества и славянофильства.

Однако все более ясно становилось, что он гений из гениев именно в романном жанре. Вслед за «Униженными и оскорбленными» появились «Игрок» (1866), написанный в 26 дней (!), чтобы избежать последствий кабального договора с издателем, «Преступление и наказание» (1866), «Идиот» (1868), «Бесы» (1872), «Подросток» (1875), «Братья Карамазовы» (1880). Разве только Тургенев может соперничать с ним по плодовитости в этом трудоемком жанре, но он далеко не гений.

За семь месяцев до смерти Достоевский выступил в Москве 8 июня 1880 г. на торжествах по поводу открытия памятника А.С. Пушкину с речью, посвященной любимейшему своему поэту («Пушкин. Очерк»). Она имела громадный успех. В ней он высказал мысль о «всемирности» («всечеловечности») русского сознания, отразившемся в Пушкине, и о том, что русской душе, России предстоит «изречь слово великой, общей гармонии, братского окончательного согласия всех племен по Христову евангельскому закону».

Достоевский умер 28 января 1881 г. в Петербурге после сильного и продолжительного легочного кровотечения, предсказав точно день своей смерти и найдя подтверждение тому в Библии, к которой он обратился: просил открыть и прочесть Святую книгу на том, «что выпадет» (от Матфея, гл. 3, стих 14).

Вл. Соловьев в речи о Достоевском (30 января) охарактеризовал его как «духовного вождя русского народа и пророка Божия».

Достоевский и его истолкователи

Даже в сравнении с писателями такого же масштаба Достоевский — художник невероятно мощных концепций. Герман Гессе говорил, что он стоит уже «по ту сторону» искусства: он прежде всего пророк, предсказывающий исторические судьбы человечества. Но следовало бы добавить: пророк именно потому, что гениальный художник, гениальный деятель искусства.

Однако он, и в самом деле, обладал способностью уходить в иные миры, даже в области сознания, чуждые ему, и находить точки сопряжения с ними. Эйнштейн оставил свою загадочную фразу, признавшись, что Достоевский дал ему, математику, гораздо больше, чем Гаусс, великий математик. Громадная интуиция, не просто ум ума, а ум сердца или ум души, черта характерно русская, способность предчувствовать то, что разум бессилен схватить, были присущи ему в высшей степени.

Он остался сложнейшим, трудно поддающимся интерпретациям писателем. Пророческими по отношению к нему самому оказались его же слова, сказанные им в речи о Пушкине незадолго до собственной гибели: «Пушкин умер в полном развитии своих сил и бесспорно унес с собою в гроб некую великую тайну, и вот мы теперь без него эту тайну разгадываем». Но если Пушкин — гармонически уравновешенная личность, то Достоевский — тайна вдвойне: мечущаяся, истерзанная душа, словно сотканная из противоречий, из психологических «углов», из резких противоположений. Художественная модель мира, созданная им, открыла такие потрясающие воображение бездны аморализма, страдания, крови, падения и взлетов человеческого духа, поставила столько фундаментальных религиозных и философских проблем — причем они все более и более актуализировались в последующих XX—XXI вв., — что со временем вокруг его имени и его наследия возникло множество кривотолков, недоразумений, сознательной и бессознательной лжи.

Революционно-демократической критике с ее корифеями — Белинским, Добролюбовым — он оказался не под силу, они были слишком прямолинейны в своих истолкованиях; М. Горький и советская идеологизированная литературная наука превратили его в «реакционного» писателя; сторонники натуралистического романа полагали, что он яркий представитель именно этого литературного направления; нищезанцы находили в нем подтверждение своим идеям; апологеты

авангардистских экспериментов утверждали его в качестве своего предтечи и более того — вдохновителя «всех декадентских течений» как в России, так и на Западе; психоаналитики обращались к нему за подтверждением значения «эдипова комплекса» в художественном творчестве и т. п.

Каждый стремился найти (и порой, казалось, находил) в нем что-то «свое». Нередко такие истолкования приобретали довольно простодушный характер, подобно утверждениям — уже вскоре после его смерти — итальянских криминалистов о том, что «Преступление и наказание», «Бесы», «Братья Карамазовы» не что иное, как мастерские очерки психологии преступника, возникшие под пером Достоевского только потому, что он воспринял идеи итальянской позитивной школы. Чаще же аналитические построения были более изощренными. Например, с использованием биографического метода, когда Достоевскому припомнили все: и его эпилепсию, и эшафот, и каторгу, полагая, что эти испытания и определили его стиль.

Судьба художника рассматривалась и сквозь призму характеров его персонажей, и в нем настойчиво искали черты, которые в какие-нибудь пятнадцать лет превратили мечтателя «Белых ночей» в героя «Записок из подполья», мучительно бьющегося в конвульсиях духовного стриптиза. С этой точки зрения, его сочинения были всего лишь «панорамой» его собственной души. Утверждалось, что, много страдавший, он заставляет страдать и других, своих героев и своих читателей. Вот почему чрезвычайно стойкой оказалась мысль о «жестокоем таланте» Достоевского.

В особенности эта метафора актуализировалась в конце XX — начале XXI столетия, подобные дефиниции пользовались большим успехом, постепенно насланываясь одно на другое: «мрачный гений», «художник психологических аномалий и надрывов», «мастер патологической психологии», «болевых ощущений» и т.п. Однако такие «портреты», как бы ни были они выразительны, весьма далеки от оригинала и мало что могут в нем объяснить.

О том, до какой степени трудно поддается анализ Достоевский, свидетельствует парадоксальный опыт Владимира Набокова. Он, казалось бы, счастливо объединил в себе дар ученого, вузовского педагога и выдающегося художника: поэта, прозаика, драматурга. Однако в лекциях о русской литературе, прочитанных американским студентам, он потерпел жесточайшее фиаско в разговоре именно о Достоевском. Набоков неожиданно отказал ему не только в гениальном, но даже хоть сколько-нибудь выдающемся таланте, а мир его героев уподобил сумасшедшему дому. Эти «заблудшие, искалеченные, изуродованные души»

отвечали, по Набокову, самым распространенным психическим заболеваниями. Педантично классифицируя их, он выделил в персонажах Достоевского многочисленные случаи эпилепсии, истерии, психопатии, различных форм сумасшествия. По его выводам оказывается, что герои Достоевского «заслуживают более тщательного психологического анализа, чем мог предпринять вечно торопившийся» автор, что исключительно в личной трагедии писателя заключены идеи «страдания и смирения», так занимавшие его.

Самое же удивительное в этих суровых — и несправедливых — приговорах заключалось в том, что Набоков как прозаик достиг успеха, идя в русле приемов, разработанных именно Достоевским, и, не замечая того, испытывал громадное влияние его на свой творческий процесс. Например, инфернальности Набокова с их изощренной жестокостью по отношению к незащитным людям, подобные персонажам романов «Камера обскура» и «Пнин», как будто скроены по меркам героинь Достоевского. Или своеобразный синдром Свидригайлова: знаменитый роман «Лолита» словно вырос из его предсмертных видений, как и «подвиги» Ставрогина, путь которого усеян женскими искалеченными и прямо гибнущими или погибшими существами. В особенности сильно воздействие Достоевского сказалось в романе «Дар»: сцена самоубийства юноши — ведь это близкое, парафразное повторение гибели Кириллова в «Бесах»! Аналитическая мысль писателя в попытке познать тайну Достоевского не замечает, что его собственный непосредственный творческий опыт идет по уже проложенной художественным гением колее.

Нечто подобное произошло и с Томасом Манном. Он признавался, что в эпоху его жизни, прошедшей под знаком «Доктора Фаустуса», интерес к «больному, апокалипсически-гротесковому миру Достоевского возобладавал у него над обычно более сильной приязнью к гомеровской мощи Толстого», но одна из глав его романа, беседа Леверкюна с дьяволом, есть не что иное, как художественная цитата разговора Ивана Карамазова с чертом в последнем романе Достоевского «Братья Карамазовы».

Наследие Достоевского по-прежнему несет в себе множество загадок. Тайна личности художника соединилась здесь с тайной его творений, так как проблемы поэтики Достоевского до сих пор остаются далеко не выясненными. Однако какими бы сложными путями ни развивался в дальнейшем процесс осмысления творчества Достоевского, не следует преувеличивать влияния этих трактовок. Сила гения в том и выражается, что он минует толпу посредников и протягивает руку через их головы к читателям, захватывает их своими художественными

идеями, тем, что было добыто с такими усилиями духовной и творческой работой писателя. «Художественность, — говорит он, — есть способность до того ясно выразить в лицах и образах романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение».

Писательский поиск

Дважды начинавший творческий путь. Фатальным исходом для Достоевского оказались его посещения литературных и музыкальных «пятниц» М.В. Буташевича-Петрашевского. На этих встречах обсуждались и вопросы общественного положения России, европейских стран, идеи утопического социализма; Достоевский нередко принимал участие в спорах.

Однако Николай I до такой степени был напуган памятными ему событиями 1825 г. (восстание декабристов) и сравнительно недавними: польское восстание 1830 г. и Французская революция 1848 г., что ему всюду мерещились политические угрозы и заговоры. Как водится, в кружок был внедрен провокатор, и 23 апреля 1849 г. Достоевский был арестован с другими участниками кружка. Как раз накануне, 15 апреля он читал собравшимся на встрече у Петрашевского запрещенное письмо Белинского. Восемь месяцев, пока велось следствие, писатель провел в одиночном заключении в злобещей Петропавловской крепости. Приговор был суров: «Лишить всех чинов, всех прав состояния и подвергнуть смертной казни расстрелянием». В качестве обвинения указывалось «распространение преступного письма литератора Белинского». 22 декабря на Семеновском плацу в Петербурге все было приготовлено к казни. Под грохот военных барабанов ждали первого залпа, который должен был унести жизни трех его товарищей; они уже стояли на эшафоте, привязанные к столбам. Так как он шел во второй связке, он уже попрощался с теми, кто был рядом с ним. Последней репликой Достоевского, произнесенной по-французски, были слова: «Мы будем вместе с Христом».

Николай I, большой любитель театральных представлений, приказал выдержать весь ритуал смертной казни, и только перед ружейным залпом был объявлен новый приговор: по нему Достоевский был осужден на 4 года каторжных работ и затем на бессрочную службу рядовым. Тяжелейшее нравственное испытание, психологическое потрясение, когда он был «у последнего мгновения», а перед тем жил с мыслью о смерти, нашло свое отражение в его беллетристике. В «Преступлении и наказании» (1866) Раскольников говорит об ощущениях «пригово-

ренного к смертной казни, которому вдруг неожиданно объявляют прощение». А спустя почти двадцать лет после того, как событие произошло, он вспомнит о нем в романе «Идиот» (1868) в мельчайших пережитых им деталях вновь воспроизведенной «казни» петрашевцев (в разговоре с Епанчиным), а генерал Иволгин рассказывает о смерти французской аристократки на гильотине с ее отчаянными словами, обращенными к палачу: «Пожалуйста, еще одну минуту, господин буре (господин палач)!» Перенесенная в 1949 г. душевная рана долго еще кровоточила, смертную князь Достоевский воспринимал как величайшее надругательство над человеком.

В январе 1854 г., закончив срок каторжного заключения, Достоевский вышел из Омского острога и был зачислен в Сибирский линейный батальон в Семипалатинске рядовым. Каторжная казарма сменилась на казарму солдатскую, но это была все-таки свобода, относительная, но свобода.

В 1856 г., когда Николай I, державший под спудом русскую литературу, как иронизировал Герцен в «Былом и думах», сам оказался под спудом (погребен в усыпальнице Романовых), началась полоса политических амнистий. Но только в 1859 г. Достоевскому разрешено было жить в Петербурге (он остался, однако, под негласным надзором полиции). В 1859 г. в печати появились повести «Дядюшкин сон» и «Село Степанчиково и его обитатели». Наступала новая полоса его литературной деятельности. О нем уже забыли, все приходилось начинать заново. И он во второй раз вынужден был вновь строить свою судьбу.

Роды творческой деятельности. После десятилетия каторги и ссылки, когда он был насильственно вырван из жизни и помещен в ужасные условия существования, Достоевский, вернувшись в Петербург, пошел своим прежним путем художника-новатора, вызвавшего такое замешательство критики в конце 40-х, а позднее — в конце 50-х — начале 60-х годов. Он доказал правоту Белинского, увидевшего в нем будущего гения, и его же невольную ошибку, подтвердив самим творчеством своим глубину мысли Пушкина, высказанной по поводу Грибоедова: «Поэта должно судить по законам, им самим над собою признанным», т.е. утверждением права писателя на художественную самобытность, на поиск, который мог не укладываться в устоявшиеся традиционные каноны, как это и случилось с Достоевским. Он не отказался от своих прежних творческих находок, а настойчиво продолжал разрабатывать их.

Упорно утверждавшаяся легенда о нем, как о сломленном выпавшими на его долю испытаниями человеке, оказалась не более, чем ле-

гендой. Каторга многому его научила, сблизила его в непосредственном общении с народной средой, еще более утвердила его в сознании господствующей в мире социальной несправедливости. Но она не научила его осторожности. В Петербурге с первых же шагов он занялся интенсивной журналистской деятельностью, в то время достаточно опасной и чреватой большими осложнениями.

Эта работа отнимала у него львиную долю времени, ему приходилось тянуть редакторскую лямку. Только после того как прекратил существование второй журнал братьев Достоевских «Эпоха», он смог, наконец, вздохнуть свободнее и больше уделять усилий творчеству художника-романиста.

Во-вторых, он выступил как яркий публицист, откликавшийся на самые острые, болезненные вопросы жизни — черта, свойственная и его беллетристическим произведениям, герои которых нередко пускаются в ожесточенные споры по проблемам, волновавшим общество, активно выступают на злобу дня, как, впрочем, и сам автор-повествователь. Достоевский создает совершенно оригинальный жанр, который определил как «Дневник писателя» — художественно-публицистический отклик на события жизни, литературы и искусства. В нем публиковались и собственно художественные произведения Достоевского (например, «Кроткая», «Бобок», «Мальчик у Христа на елке», «Мужик Марей» и др.). В органическом единстве публицистического и художественного начал заключалось существенное отличие «Дневника писателя» Достоевского от жанра литературного «дневника», традиционного в писательском опыте и в издательском деле, однако несколько условного, субъективного, несущего печать исключительной индивидуальности автора. Здесь же, в «Дневнике писателя», были не только размышления о жизни и творчестве, но сама жизнь и творчество, так как действительность в ее характерных проявлениях была схвачена рукой гениального художника. К тому же можно было говорить не просто о влиянии газетного «фельетона», как тогда нередко называли фиксацию журналистикой неожиданных, драматических, сенсационных, возбуждающих внимание и будоражащих воображение фактов, случавшихся в действительности (как известно, Достоевский часто использовал в своей работе подобного рода газетные материалы), но и, по наблюдению И. Волгина, о проникновении «романа» в «фельетон», так как в публицистическом роде творчества Достоевский использовал свои приемы беллетриста, свою авторскую манеру, свой стиль. Во всяком случае, «Дневник писателя» не имел аналогов в литературной практике и постепенно приобрел большую популярность у читателей. Еще одна грань таланта Достоевского была

представлена в его деятельности литературного критика. Он успешно полемизировал с Добролюбовым и Чернышевским по поводу литературных событий: своевременными были его критические замечания по поводу рассказов Николая Успенского, преувеличенно интерпретируемого в качестве крупного таланта редакцией «Современника», или суждения об эстетических концепциях «утилитаристов» — так полемически определялась им революционно-демократическая критика, — высказанные в статье «Господин — бов об искусстве» («Г. — бов» — один из псевдонимов Добролюбова), и др. Там, где литературные авторитеты оказывались в тупике, он отличался глубиной и объективностью оценок. Например, в момент появления «Анны Карениной» М.Е.Салтыков-Щедрин отнес роман к произведениям адюльтерного плана, и только Достоевский энергично утверждал, что это ярчайшее явление не только в отечественной, но и во всей европейской литературе. Он выступал и как театральный критик, известны также его отклики на выставки русских живописцев.

Работа для других (критические статьи, рецензии) становилась у него работой для себя, переходя в область собственного творчества. Только пережитые представления, возникшие при созерцании живописных полотен и раздумий над ними, могли дать выразительный фрагмент рассуждений в «Подростке», принадлежащий его центральному герою: «В редкие только мгновения человеческое лицо выражает главную черту свою, свою самую характерную мысль. Художник изучает лицо и угадывает эту главную мысль лица, хотя бы в тот момент, в который он списывает, и не было ее вовсе в лице».

Однако Достоевский не оказывался замкнут в рамках только искусства, художественного творчества. Он выступил еще и в качестве идеолога нового направления общественной мысли — «почвенничества». Его концепция была оригинальна и преодолевала узость и предрассудки славянофильства. Образно говоря, последние шли вперед, повернув голову назад, и видели прогресс в реанимации простонародной старины, субъективно к тому же ими толкуемой. Герцен имел основание проинизировать в «Былом и думах», говоря об их попытках «слиться» с народом: Константин Аксаков так старательно наряжался под русского простолудина, что русские люди, встречая на улицах Москвы, принимали его ... за перса. Достоевскому этот маскарад был ни к чему. Он никогда не «падал ниц» перед народом, потому что считал себя народом, прекрасно знал его и полагал, что истоки национального характера следует искать не во внешних обстоятельствах жизни, а в единстве человека с родной почвой, с родной землей. Наиболее полно концепция почвенничества была изложена им в «Зимних заметках о летних

впечатлениях» (1863), этом важном этапе в эволюции Достоевского, в его попытке сформулировать идею, которая пролиvalа бы свет на русскую историю и русское национальное самосознание. По убеждению Достоевского, существует такое «соединение человеческого духа с родной землей, что оторваться от нее ни за что нельзя, и хоть и оторвешься, так все-таки назад воротиться». Никакая обрядность не поможет «стать русским» или «слиться с народом», потому что национальная стихия заключена в самой душе русского человека.

Внешние заимствования, утверждает Достоевский, желание быть похожим на других и «не походить на себя», как в сердцах говорит один из его героев (Разумихин в «Преступлении и наказании»), лишь мешает делу поиска национальной самобытности. «Слышал я недавно, — набрасывает Достоевский в «Зимних заметках о летних впечатлениях» (глава III) юмористический портрет такого искателя народности, — что какой-то современный помещик, чтоб слиться с народом, тоже стал носить русский костюм (подчеркнуто автором) и повадился было в нем на сходки ходить; так крестьяне, как завидят его, так и говорят промеж себя: «Чего к нам этот ряженый таскается?» Да так ведь и не слился с народом помещик-то».

Д. Мережковский был неправ, утверждая, что «беспочвенничество» — одна из сторон русского сознания. Между тем идея Достоевского уже в то время, т.е. в процессе его нового становления как писателя, глубоко диалектична. «Почвенничество» для него — это, во-первых, *связь с родной землей*, со стихией русской жизни, которая существует в человеке помимо его воли, и, во-вторых, *всечеловечность*, отсутствие в душе русского человека национального эгоизма, способность раствориться в других, слиться с другими. Последняя идея с особенной силой и чистотой будет высказана им в Слове о Пушкине.

Важно, однако, прежде всего то, что положения, так занимавшие его как идеолога почвенничества, давали толчок фантазии художника-беллетриста: они перевоплощались в характеры его героев. Он отдавал самые задушевные свои мысли своим персонажам. «Русские люди, — доверительно признается Свидригайлов («Преступление и наказание»), — вообще широкие люди... *широкие, как их земля*, и чрезвычайно склонны к фантастическому и беспорядочному». «Кто *почвы* под собой не имеет, — размышляет князь Мышкин («Идиот»), — тот и Бога не имеет». Ставрогин в «Бесах» в предсмертном письме повторяет ту же мысль: «Тот, кто теряет связи *со своей землей*, тот теряет Богов своих, то есть все цели». Наконец, Дмитрий Карамазов, задумываясь о предстоящем спасительном побеге в Америку, приходит в ужас:

«Ненавижу я эту Америку уж теперь... не мои они люди, не моей души! *Россию люблю, Алеша, русского бога люблю*». Вспомним, что для Свидригайлова «отправиться в Америку» равносильно самоубийству, все равно, что пустить себе пулю в висок, что он и делает в финале. Таким образом, почти за 20 лет до последнего романа эта мысль уже была сформулирована в «Преступлении и наказании», правда, ситуация там не та, она более обострена, трагедийна, но формула идеи уже живет и отчетливо выражена.

Достоевский как религиозный писатель и художник-мыслитель. Проблематика романов. Однако преуспел Достоевский не в журналистике, которой отдал столько сил, не в общественной деятельности, а как величайший прозаик — романист из романистов и гений из гениев в этом роде творчества. Здесь с ним никого нельзя поставить рядом в русской литературе по обилию произведений, созданных им в романном жанре.

Замечательная черта наследия Достоевского-романиста заключается в том, что многочисленные развернутые эпические полотна пронизаны лучами *единых* на протяжении всего творчества идей. Развитие идет не экстенсивное, а интенсивное в двух направлениях: раздумья о жизни, враждебной человеку, и поиск высокого нравственного идеала. Земля и небо. Глубины человеческого падения, нищеты и горя — и высочайшие взлеты человеческого духа; бездны добра и зла.

В истории мировой литературы нет автора, который создал бы такие потрясающие картины человеческой скорби, ощущение страшного тупика, куда загнан жизнью человек и тщетно бьется в поисках выхода. Основная идея, проходящая через все творчество Достоевского, — мысль о ложном, искаженном устройстве мира, воздвигнутого на страданиях людей, на их безмерном унижении и горе. Это одна из самых сильных, страстных, протестующих идей Достоевского наметилась уже в раннем его творчестве («Бедные люди», «Двойник», «Господин Прохарчин», «Слабое сердце»). Если вспомнить образное определение, принадлежащее одному из персонажей Достоевского (Неточка Незванова из одноименного незавершенного романа), то здесь слышатся стоны, крик человеческий, боль, здесь соединяется разом все, что есть «мучительного в муках и тоскливого в безнадежной тоске».

Это своего рода формула творчества Достоевского. Мысль о неустроенности мира, о враждебности его человеку приобретает у него особенную, трагедийную силу. По наблюдению Н. Бердяева, печаль лирична и соотнесена с прошлым. Таков Тургенев — «художник печали по преимуществу». Достоевский — «художник ужаса». Ужас же дра-

матичен и связан с вечностью, т.е. с обостренной постановкой напряженных, громадных, неразрешимых, вечных проблем.

Высшего всплеска такого напряжения писатель добивается в изображении детского горя. Образ «слезок ребенка», обращенных к Богу, существа непорочного и все-таки обреченного на муки, проходит через все его творчество, начиная с «Бедных людей», и находит высшее свое выражение в предсмертном его романе «Братья Карамазовы», а еще раньше — в романе «Подросток» (1875): гибель чистого сердцем ребенка и в святочном рассказе «Мальчик у Христа на елке» (1876).

Сила — и одновременно сложность для восприятия — произведений Достоевского заключается в том, что протестующий взгляд на жизнь освещается у него светом религиозного сознания. Достоевский — истинно религиозный писатель. Владимир Соловьев, богослов, философ и поэт, утверждал, что на него нельзя смотреть как на обыкновенного романиста. В нем есть нечто большее, что составляет его отличительную особенность и секрет его воздействия на других. Это свойство мысли Достоевского — «христианская точка зрения», которую отмечал в нем и Лев Толстой, — давала ему громадное преимущество как художнику и мыслителю. Он вернул литературу — разумеется, на новом уровне ее развития — к религии, к тому, что было в древности, когда религиозная идея владела творчеством, а искусство служило Богу. (С замечательной глубиной это свойство художника — мастера Бога было схвачено Пушкиным в его образе летописца, монаха Пимена в «Борисе Годунове».) Христианская идея освещала Достоевскому прошлое, настоящее и открывала возможность с удивительной проницательностью предсказывать будущее.

По наблюдениям В.С. Соловьева (из «Речей в память Достоевского»): он хорошо его знал и был близко знаком с ним, — Сибирь и каторга сделали для писателя ясными три истины: 1) отдельные люди, хотя бы и лучшие люди, не имеют права навязывать свои взгляды обществу во имя своего личного превосходства; 2) общественная правда не выдумывается отдельными людьми, а коренится во всенародном чувстве; 3) эта правда имеет значение религиозное и необходимо связана с верой Христовой, с идеалом Христа.

Достоевский отверг господствующее тогда направление в литературе и в обществе революционно-демократического толка: стремление к насильственному переустройству мира. Он предугадал ужасные последствия, к которым такие пути могли привести и привели в конце концов.

Попытки трактовать героев, подобных Родиону Раскольникову («Преступление и наказание»), как преодоление собственной слабо-

сти и безволия, уведат в сторону от истинного содержания религиозно-правственных коллизий его произведений. Это не просто борьба с собой, с «наполеоновскими» замашками, с утверждением «права» распоряжаться волей других ради их же благополучия, а прежде всего, по Достоевскому, — отрицание высшего нравственного закона. В «Преступлении и наказании» Раскольников и Свидригайлов — представители как раз того воззрения, по которому всякий сильный человек сам себе господин и может поступать, как ему заблагорассудится, ему все позволено, вплоть до убийства. И они совершают его, но это право вдруг оказывается величайшим грехом. Раскольников остается жить, обратившись к вере, к Божьей правде, Свидригайлов же, у которого ее нет, погибает: грех самообоготворения может быть искуплен только подвигом самоотречения. А в «Бесах», написанных спустя шесть лет, гибнет уже целое сообщество людей, одержимых идеей кровавого общественного переворота и в преддверии его совершающих зверское убийство. Не случайно Достоевский в качестве эпиграфа к роману взял фрагменты пушкинского стихотворения «Бесы» (как и Евангелия от Луки: глава VIII, стих 32–37): вихрь бесовщины с неизбежностью увлекает за собой в пропасть и самих бесов. Сеящие хаос пожинают зловещий урожай — еще больший хаос и собственную гибель.

Опираясь на христианское мировосприятие, Достоевский обладал способностью моделировать то, что должно было произойти. Беллетристический вымысел у него опережал жизнь: роман «Преступление и наказание» написан до того, как студент Московского университета Данилов убил и ограбил ростовщика, а «Бесы» начаты еще до процесса нечаевцев. Более того, он пророчески предсказал судьбу XX столетия: именно то, что Европе и в особенности России пришлось пережить страшный по своим последствиям кровавый эксперимент (господство тоталитарных систем), перед которым поблекли костры инквизиции. В романе «Бесы» (1872) он высказал мысль о том, что социализм обойдется России в 100 миллионов человеческих жизней. Это была чудовищная цифра, никто в нее тогда не поверил.

Более вска спустя А.И. Солженицын подвел поразительный итог в интервью испанскому телевидению (1976): мы потеряли 110 миллионов человек — 66 миллионов в войне режима против своего же народа и 44 миллиона в Отечественной войне.

Достоевский оказался прав. Но за несколько лет до «Бесов» он уже выдвинул эту идею в беглой реплике Порфирия Петровича, обращенной к Раскольникову («Преступление и наказание»): «Еще хорошо, что вы старушонку только убили. А выдумай вы другую теорию, так, пожалуй, еще и в *сто миллионов раз* безобразнее дело бы сделали!»

Художник-мыслитель словно заглянул в будущее, назвав первопричины грядущих катастроф и предсказав их последствия.

Итак, то, что было высказано автором в публицистических его выступлениях и уже в самом начале 60-х годов («Зимние заметки о летних впечатлениях»), узнается в беллетристическом, романном вымысле, притом в разные годы и в разных персонажных обликах. Но стоит ли удивляться этому, если даже в «Хозяйке» (1847), одном из ранних произведений первого периода его творчества, была высказана идея о трагичности свободы для человека, т.е. то самое убеждение, которое с такой энергией, с такой эпической мощью прозвучит в последнем его романе «Братья Карамазовы»! Внутренний конфликт в развитии гения Достоевского обнаруживает себя в острой борьбе-единстве двух начал: авторской рефлексии и художественного воображения. Он никогда не оставался на почве или богословия, или идеологических построений: всегда они переходили у него в художественное исследование человека, притом, по преимуществу — русского человека. Всегда — или, как правило, — за плечами его персонажей появлялся сам автор (словно опровергая центральное положение известной концепции М.М. Бахтина). Он не только демиург, творец, он вкладывает в души своих героев собственные идеи и диктует им свою волю.

Достоевский в этом смысле — особенный писатель. Для того чтобы понять его вполне — даже сюжеты с их драматическими интригами и острыми коллизиями или его действующих лиц с их странными поступками, или, наконец, общие концепции его произведений, — нужно иметь хотя бы некоторое представление о ряде излюбленных его идей не только как глубоко верующего человека, но и как художника-мыслителя. Это ключ к постижению его творчества, некий необходимый шифр для более глубокого понимания и истолкования истинного содержания его произведений. (В отличие от авторов, картины которых говорят сами за себя и не требуют от читателей дополнительных усилий.)

Здесь таилась громадная опасность для художника: объективность могла смениться предубеждением, свободное воображение — проповедью. Достоевский сумел, однако, благодаря своему великому дару, нейтрализовать возможность подобного исхода, избежать западни резонерства, во всем оставаясь собой — писателем, проповедующим высокие христианские и общечеловеческие заповеди.

Одна из таких любимейших его идей, особенно почитаемых им, — *русская вера*, исключительная, по мысли Достоевского, лежащая столько же в свойствах русского характера, сколько и в сущности христианства. Это способность верить иступленно, страстно, забывая себя, не ведая никаких преград. В «Братьях Карамазовых» Смердяков

разглагольствует о пустынноиках: вера такая, говорит он, что один-два пустынноика могут «спихнуть горы в море». Федор Павлович, глава карамазовского семейства, мгновенно реагирует на лакейские рассуждения: «Весь русский человек здесь сказался!» «Да, черта эта совершенно русская», — улыбнулся Алеша.

Вера, по убеждению Достоевского, — важнейшая, даже единственная нравственная опора в человеке. «Глупцы, меня не спросили! — с презрением говорит о самозванных «пересозидателях» жизни полемист (черт) в «Братьях Карамазовых», — и разрушать ничего не надо, а надо только разрушить в человечестве идею о бoге, вот с чего надо приняться за дело!» Эта логика естественна: ведь тогда будет все позволено, «вплоть до злодейства»; доминировать в человеке станет животное начало, духовная почва уйдет из-под ног.

Вот почему у Достоевского в его сюжетных построениях всегда случается так, что тот, кто колеблется в вере или оказывается на грани веры и безверия, обречен, он кончает либо сумасшествием, либо самоубийством. В любом случае отсутствие веры — это развал, деградация личности. Не зная кровавого финала Свидригайлова («Преступление и наказание»), мы можем быть совершенно уверены, что он кончит плохо, что он погиб, потому что в нем нет веры в бессмертие души: вместо нее ему рисуется «закоптелая комнатка, вроде деревенской бани, а по всем углам пауки». И мгновенная реакция собеседника: каким-то холодом после этих слов повеяло на Раскольникова; это холод смерти, предчувствие неминуемой беды. Рогожин («Иднот») поднимает нож на Мышкина, потому что колеблется в вере, а природа человеческая, утверждает Достоевский, такова, что не выносит богохульства и сама же мстит за себя — хаосом в душе, ощущением безнадежного тупика. Ставрогин («Бесы») теряет «Богов своих», а вместе с ними — жизнь: сам затягивает намыленную петлю на шею, совершая величайший грех самоубийства.

Как видим, идея формирует у Достоевского сюжетную структуру, проникает в ее лабиринты, строит их так же, как и характеры его героев.

Другое столь же важное положение, высказываемое Достоевским, — мысль о *страдании* как очищающей силе, делающей человека человеком. Она была свойственна русским писателям. «Спокойствие, — замечает Толстой в одном из писем, — это душевная подлость!» Герой Чехова, ученый-медик с мировым именем (повесть «Скучная история») формулирует ту же мысль следующим образом, пуская в ход медицинскую терминологию: «Равнодушные — это преждевременная смерть, паралич души».

Однако у Достоевского она приобретает всеобъемлющий религиозно-философский, метафизический характер: это отражение в человеке и в его судьбе того пути, который прошел Спаситель и завещал его людям.

Реминисценцию этой мысли мы то и дело встречаем в его романах. «Страданием все очищается», — говорит в «Униженных и оскорбленных» Наташа, заранее зная, что впереди ее ждут величайшие несчастья, измена любимого человека. «Страдание — великая вещь... в страдании есть идея», — повторяет Порфирий Петрович («Преступление и наказание»), безжалостно загоняя Раскольникова в западню судебных уловок. «Страдание-то и есть жизнь», — коротко резюмирует страшный собеседник, черт, в разговоре с Иваном Карамазовым в момент сумасшествия последнего («Братья Карамазовы»). Страдание, душевная неуспокоенность и боль, по мысли Достоевского, «всегда обязательны для широкого сознания и глубокого сердца».

Однако, внимательно присматриваясь к отражениям этой идеи, мы вдруг замечаем, что она порой служит не просветлению духа, не возвышает, а унижает человека, переходит в свою противоположность. Аглая («Идиот») зло говорит Настасье Филипповне: «Будь у вас меньше позора или не будь его вовсе, вы были бы несчастнее...», а герой романа «Игрок» приходит к выводу: «Есть, есть наслаждение в последней степени приниженности и ничтожества!.. может быть, оно есть в кнуте, когда кнут ложится на спину и рвет в клочья мясо».

Достоевский не останавливается перед крайностями и нередко переходит «через грань», демонстрируя в поступках своих героев какое-то душевное изуверство, преувеличения болезненного, недоброго в человеке. Мотив катастрофичности, аффектов, психологических надрывов приводит его персонажей к рвущейся, зыбкой границе между моралью и аморализмом, к переливающимся одна в другую «безднами» добра и зла. Бесспорно, однако, то, что с точки зрения идеи страдания, веры и могут быть только объяснены часто совершенно необъяснимые, по логике «здорового смысла», поступки героев Достоевского, многие таинственные коллизии его романов. Так, Чернышевский, сам о том не подозревая, вступил в полемику с Добролюбовым (не зная его статьи «Забитые люди»), обвинившим Достоевского в отсутствии правдоподобия в характерах Наташи и Ивана Петровича — центральных лиц романа **«Униженные и оскорбленные»**, взяв под защиту (в обзоре периодических изданий за 1861 г.) «странную, необъяснимую логически любовь Наташи» в романе, с ее «готовностью переносить от любимого человека глубочайшие оскорбления, одного из которых было бы, кажется, достаточно, чтобы заменить прежнюю лю-

бовь презрительной ненавистью. Наташа с самого начала предчувствует, что человек, которому отдается она, не стоит ее, предчувствует, что он готов бросить ее, — и все-таки не отталкивает его, напротив, бросает для него свою семью».

Таким образом, идеи Достоевского философичны, являясь отражением души не только его героев, но и автора, и точно так же, как религиозное сознание, становятся важнейшей составной частью его художественных концепций. Страдание и со-страдание выражают у него идею Христа как Бога жертвенного.

Христианским мировосприятием пронизаны, как духовным светом, страницы его произведений. Он страстный его проповедник. Оно безраздельно доминирует у него, порой даже — за счет художественности. Например, такого судебного деятеля, как Порфирий Петрович, у Толстого или Чехова нет и не может быть. Добившись совершенно очевидного обвинения Раскольникова, он оставляет ему возможность добровольного признания, чтобы облегчить его участь и в ущерб собственной карьере открыть путь преступнику к покаянию и искуплению греха обращением к Богу. Между тем такие же чиновники у Льва Толстого спокойно отправляют на каторгу женщину (Катюша Маслова в «Воскресении») из-за небрежности, вызванной глубоким равнодушием к тому, кто оказывается в их власти. А Свидригайлов в том же романе «Преступление и наказание», аморалист, циник и убийца, в финале проявляет себя как глубоко порядочный человек и делает множество доблестей перед тем, как закончить все расчеты с жизнью и по своей воле уйти в мир иной.

Идея порой начинает доминировать у Достоевского, приводя к несколько мелодраматическим развязкам, подобным той, которая происходит в финале «Скверного анекдота» (1862), когда «его превосходительство», красноречивый и холодный резонер, вдруг заливается краской стыда, ловя себя на подлом деле, как и его собеседник, кремень-чиновник не может скрыть своего замешательства, видимо, стыдясь того, что происходит у него на глазах. Достоевский временами оказывается снисходителен к своим лицам, если они вдруг проявляют хотя бы какое-то сострадание по отношению к зависимым от них людям и демонстрируют жертвенность, хотя эта черта не свойственна их характерам, жесткой логике их поступков. В известном смысле в таких случаях в творчестве Достоевского дает себя знать диктат идеи, однако читатель не замечает этого, увлеченный страстной верой Достоевского в человека, в тающиеся в нем духовные силы.

Идеи христианства и образ Христа, страдающего и распятого, бесконечно дороги Достоевскому и определяют не только логику его худо-

жественных исканий, но и его представления об истории человечества. Наиболее полно это слияние художника и философа-мыслителя выразилось в легенде о «Великом инквизиторе», которую рассказывает брату Иван Карамазов. Этот фрагмент — одно из пророчеств Достоевского о социальных преобразованиях, исполненных презрения к человеку, оставляющих ему право только на убогое «счастье», заранее рассчитанное узким кругом лиц, узурпировавших власть и лишивших людей свободы выбора, полной свободы сердца, завещанной Христом.

Наиболее убедительно легенду о «Великом инквизиторе» интерпретировал Н. Бердяев. Это не распря православия с католицизмом, утверждает он, а более глубокое противоположение двух начал всемирной истории. Там, где есть опека над людьми, кажущаяся забота о их счастье, соединенная с неверием в их высшее предназначение, — там появляется дух Великого инквизитора. Где временное ставится выше вечных ценностей, где утверждается, что истина не нужна, что достаточно успокоиться в отведенных тебе пределах, не ведая смысла жизни и отказываясь от свободы, превратившись в людское «стадо», ведомое избранными людьми, навязавшими остальному большинству свою деспотическую волю, — там Великий инквизитор. «Легенда о Великом инквизиторе, — заключает Н. Бердяев, — самое анархическое и самое революционное из всего, что было написано людьми». Разумеется, философ имел в виду не анархизм разрушения, распада и хаоса, а отрицание деспотизма «земных царств» и хвалу всякому проявлению «божественной свободы, свободы Христова духа».

Идеи Достоевского дали возможность Н. Бердяеву своеобразно объяснить роль Маркса и его теории: здесь была привязанность именно к злему началу, вера только в творческую силу зла. Добро из зла рождалось, и «злым» путем намеревался он осчастливить человечество, лишив свободы выбора, создав добрую гармонию путем злого антагонизма, вражды, ненависти и распада человечества на части, наделять людей лишь ограниченной, узкой, *необходимой* свободой.

Человековластие заменило боговластие, маленькие «великие» инквизиторы подавили собой, своей волей свободу Христова духа, завещанного людям Спасителем. Не случайно же Христос в легенде появляется в ликующей толпе людей, узнавших его, «молча проходя среди них с тихой улыбкой *бесконечного сострадания*». От него исходит исцеляющая сила. Возможно, это и есть та духовная красота, которая, по мысли Достоевского, спасет мир. Не потому ли «страдальческая» красота его героев выше красоты телесной, «юридствующее» сознание богаче убогой точки зрения здравого смысла?

Пожалуй, вряд ли удастся более сжато и коротко определить подобную красоту, чем это сделал Константин Бальмонт:

Одна есть в мире красота,
Не красота богов Эллады,
И не влюбленная мечта,
Не гор тяжелые громады,
И не моря, не водопады,
Не взоров женских чистота.
Одна есть в мире красота —
Любви, печали, отречения
И добровольного мученья
За нас распятого Христа.

Поэтика. Общие идеи

Величие Достоевского состоит в том, что, даже выступая в качестве религиозного писателя и философа-мыслителя, он никогда не остается во власти отвлеченных идей, не предлагает читателю вместе с ним вступить в область рационального познания или откровения и таинств. Он так или иначе волнующие его вопросы веры сводит с небес на землю, с ее будничными заботами и такими тяжелыми, страшными, неразрешимыми противоречиями и неурядицами. Ему не дает покоя царящее зло. Ему часто приходится вступать в спор с самим собой. Он становится художником жизни, словно вместившим в себя все боли мира, и снова и снова возвращается к тому, что задает мучительные вопросы его совести. Дело даже не только в том, что он говорил в такие минуты высочайшего духовного напряжения, а *как* это было сказано им.

Громада его романов, повестей, рассказов живет до сих пор, обладает такой необычайной стойкостью за счет неповторимых, открытых именно им выразительных приемов и своеобразной организации художественной ткани его повествования. Поэтому, восстанавливая систему его идей, проблематику его произведений, мы невольно — и уже давно, еще в предыдущих разделах — начали говорить о его поэтике, о скрытых законах, по которым живут создаваемые им характеры, сюжетные перипетии, композиционная система. Ведь он, по его словам, мыслит «идеями-чувствами», которые могут быть высказаны только в художественной форме, как Пушкин, признававшийся, что нередко думает стихами.

Одним из капитальнейших вкладов в исследование проблем поэтики Достоевского является работа Вячеслава Иванова «Достоевский и ро-

ман-трагедия», опубликованная в 1916 г. Ее положения заключались в следующем: 1) объект изображения (обычное явление прозы) становится субъектом; 2) Достоевский демонстрирует отъединенность сознания героя, это свой замкнутый в себе собственный мир; 3) романам Достоевского свойственен катарсис, важнейшая черта трагедии; 4) романная форма, созданная Достоевским, служит разрушению романа как определенного литературного жанра.

Из этих четырех тезисов только последний вызывает сомнения: Достоевский-романист, разумеется, не разрушает роман, а создает свою романную форму.

Первые же три тезиса оказались наиболее востребованными. Они были использованы в монографии М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского», выдержавшей несколько изданий (впервые книга вышла еще в 1929 г. с предисловием тогдашнего наркома просвещения А.В. Луначарского, но под другим наименованием — «Проблемы творчества Достоевского»).

Автор книги определяет роман Достоевского как «полифонический» роман, заимствуя термин (полифония — многоголосие) из музыкознания. Он отмечает у Достоевского «множественность самостоятельных и неслиянных голосов сознаний... Не множественность характеров и судеб в едином объективном мире в свете единого авторского сознания развертывается в его произведениях, но именно множественность равноправных сознаний с их мирами сочетается здесь, сохраняя свою неслиянность, в единстве некоторого события».

Другой тезис М. Бахтина заключается в утверждении *диалогичности* системы Достоевского, когда один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается диалог, который преодолевает их замкнутость и односторонность.

Достоевский широко использует эффект *двойничества*. Этот прием был разработан немецкими романтиками (готический роман Гофмана «Эликсир сатаны» или его же «Крошка Цахес»). Суть двойничества не в раздвоении личности (фаустовское: «Ах, две души живут в одной больной груди моей!»), а в отражении одного в Другом. Происходит увеличение, наращивание смыслов: Раскольников — Свидригайлов («Преступление и наказание»); Верховенский — Ставрогин («Бесы»); Федор Павлович, Иван, Дмитрий Карамазовы — Смердяков («Братья Карамазовы») и т.п. В последнее время утверждается, что двойничество связано не только с так называемыми отрицательными персонажами, но и с положительными: Горшков — Макар Девушкин в «Бедных людях».

Наконец, произведениям Достоевского присущ, по М. Бахтину, момент *карнавализации*: скандалы, шутовские словесные поединки, вульгарные выходки, площадные остроты, освобождение от условностей поведения, неожиданные повороты событий, смена «правд», двойной план карнавального мировосприятия.

Однако одна из сильнейших сторон гения Достоевского — *комизм*, достигающий высот художественной выразительности, все еще остается мало, если не сказать почти не исследованным. Ведь еще Ю. Айхенвальд проницательно заметил, что едва ли не самое трагическое произведение Достоевского, «Записки из Мертвого дома», насыщено искрящимся юмором и авторским весельем.

В концепции М. Бахтина, однако, есть немало не доказанных и просто недоказуемых положений, откровенных условностей. Что такое «голоса сознаний», да еще противопоставляемые характерам? Или «идеологический роман», выводимый к тому же из диалогов Платона, т.е. из формы, чуждой беллетристическому роду творчества? Или каким чудом в произведениях Достоевского исчезает автор, а вместе с ним «свет единого авторского сознания», если это не мистификация творческого процесса писателя? Он именно демиург, творец, а не равный среди равных «голосов сознаний». Хотя бы уже потому, что очень часто (гораздо чаще, чем Толстой) оставляет повествование и, обращаясь к читателю, начинает объяснять себя и своих героев. Это один из характерных и любимейших его приемов.

Таким образом, то, чему Достоевский придавал такое значение: своеобразие художественной системы, которая способна вызвать ответную реакцию воспринимателя, остается в тени. Между тем в ряде работ отечественных и зарубежных исследователей рассматриваются архитектоника произведений Достоевского, особенности его сюжетных построений, обращается внимание на повторения, своеобразные «рифмы» ситуаций, на центростремительное движение сюжета, когда при обилии событий постоянна сосредоточенность на определенных духовных сущностях, отмечается пульсирующий ритм повествования, волны эмоциональной энергии, структурная целостность отдельных фрагментов текста и общей композиционной системы произведения и т.п. Можно высказать предположение, что именно на этих путях возникнут новые открытия после того, как достоевсковедение переболеет «голосами сознаний».

Ниспровергатель сюжетных догм

Трагедийность коллизий и ее формы. Уже в литературном дебюте, в «Бедных людях», Достоевский высказался в полной мере как самобытный художник, пробивающий новые пути в литературе. Белинский, тонко схватив суть его дарования в рецензии на «Петербургский сборник, изданный Некрасовым», где появился роман Достоевского (1856), отметил три характерные черты авторской манеры: «глубоко человеческий и патетический элемент» (точнее все-таки было бы сказать — *трагедийный*); способность показать, как «много прекрасного, благородного и святого лежит в самой ограниченной человеческой душе»; и, подчеркивая гоголевскую направленность, увиденную в романе, утверждал, что муза его «любит людей на чердаках и в подвалах и говорит о них обитателям раззолоченных палат: «Ведь это тоже люди, ваши братья!» Последнее замечание было прямым намеком на Гоголя, даже парафразом из «Шинели». Сам Достоевский позднее, в «Униженных и оскорбленных» (глава VI) включил эту мысль в своеобразную беллетристическую авторрецензию на «Бедных людей», высказав ее в реакции Ихменева на роман Ивана Петровича, только что появившийся в печати.

Однако Достоевский остался в отзывах Белинского, как и Добролюбова, все-таки в пределах социологических концепций, которые доминировали у него в последний период его деятельности отказа от «примирения с действительностью»: и критик не касался проблем собственно художественных, связанных с неповторимой индивидуальностью автора, который при первых же шагах творчества дал свой, совершенно оригинальный вклад в литературу, не просто продолжив старую традицию, а существенно дополнив ее.

В первом же романе Достоевский сделал несколько капитальных художественных открытий, так что ему потом оставалось только упорно разрабатывать их.

Прежде всего это касалось области сюжетосложения. Острая, трагедийная окраска судеб его героев требовала драматических ситуаций — на пределе напряжения, в состояниях аффектов, психологических срывов. Это не исключение, а норма поэтики Достоевского: он полагал, что в таких положениях резче, полнее проявляется душа человеческая. Поэтому его герои оказываются на грани, а чаще всего переходят «за грань» обыденности и тусклого существования, возникают на переломе судьбы, в катастрофических, «запредельных» состояниях и чувствах. Его интересуют не просто драматические, а трагедийные ситуации, взрывные конфликты.

Можно сказать, что его романы наполнены смертями. И это проявилось уже в «Бедных людях», в сжатых пределах повествования: смерть Покровского, смерть ребенка в семействе Горшковых, наконец, самого Горшкова в момент его торжества: он выигрывает судебный процесс, что еще больше подчеркивает трагичность развязки.

Затем трагедийный мотив смерти переходит в другие произведения. Он акцентирован в «Неточке Незвановой», в «Дядюшкином сне»: герой, молодой человек, использует опыт каторжан, вызывающий скоротечную чахотку; иными словами говоря, в повести используются реминисценции из «Записок из Мертвого дома». В «Преступлении и наказании» уже гора трупов: старуха-процентщица и ее сестра, Мармеладов, Катерина Ивановна, погибает Свидригайлов. (Известный автор детективных повествований Борис Акунин утрирует этот мотив в романе «ФМ»: опорой запутанной, как всегда, интриги оказывается «Преступление и наказание», поиски и чтение якобы вновь найденной рукописи романа. Свидригайлов здесь оригинальным путем спасает свою душу, продолжив «дело» Раскольников: насильственно убирает из жизни людей, приносивших зло. (От его руки или, лучше сказать, от трости, особым образом сконструированной, так что она всякий раз превращается в топор, — погибает и Лужин.) В «Идиоте» зарезана Настасья Филипповна, чахотка губит Ипполита, умирает генерал Иволгин. «Бесы» — апофеоз этого мотива: поле романа усеяно трупами, преимущественно женскими, начиная с девочки-ребенка, так как во всем дают себя знать страсти и воля Ставрогина.

В финале убита толпой Лиза, зарезана Хромоножка и Лебедев. Но еще и стреляется Кириллов, убит Шатов, умирает, неожиданно покинув теплое семейное гнездо, Верховенский-старший и, наконец, Ставрогин затягивает петлю у себя на горле. «Братья Карамазовы» с этой точки зрения — вполне невинный сюжет: смерти преданы Федор Павлович Карамазов и его внебрачный сын, лакей Смердяков, но весь роман пронизывает тема отцеубийства.

Второй важный оттенок этих кровавых развязок, увеличивающий их драматизм: не просто смерть, а очень часто *криминальное* событие. Лев Шестов полагал, что после каторжной тюрьмы Достоевский так и не смог освободиться от тягот навязанного ему острожного мировосприятия, и его творческое сознание властно захватила тема преступления и личности преступника. Однако философ невнимательно читал Достоевского. Уже «Хозяйка», его ранняя готическая повесть (1847), замешана на крови, на убийствах, а в финале благообразный старик Мурин оказывается главарем бандитской шайки.

Давняя традиция объяснять трагедийность сюжетов Достоевского обстоятельствами его личной жизни воздвигается на зыбкой почве. Диккенс никогда не был на каторге, но это не помешало ему стать гениальным писателем, часто использовавшим криминальные сюжеты, начиная с «Приключений Оливера Твиста» и кончая «Тайной Эдвина Друда», незавершенного детективного романа, прерванного смертью автора. К тому же не следует забывать, что романы Достоевского — это не расследование преступлений, подобно тому, что встречается в детективных жанрах, где не важны характеры и их вполне можно заменить именами или цифрами, а глубокое исследование души человеческой.

Третий мотив, сгущающий трагедийный колорит романов Достоевского, — *сумасшествие*, тоже своеобразный уход из жизни. Ранние произведения конца 40-х годов уже отмечены им: центральные герои «Двойника», «Господина Прохарчина», «Слабого сердца», отчим в «Неточке Незвановой», позднее в «Идиоте» — князь Мышкин, в «Братьях Карамазовых» — Иван (сильнейший припадок сумасшествия, из которого ему нелегко будет выбраться),

Что же касается женских персонажей, то в них заключен целый комплекс психических отклонений от нормы, исследованием чего тщательно занимался в свое время Владимир Набоков в эссе о Достоевском из «Лекций по русской литературе», к ним мы и опираемся, направляя читателей. Правда, Набоков полагает, что Достоевский — всего лишь автор детективных романов, где герои «действуют, как опытные шахматисты в сложной шахматной игре». Иными словами говоря, он отрицает за Достоевским какое бы то ни было искусство психологической проработки характера — еще одно его преувеличение, отрицательного свойства, по отношению к Достоевскому.

Новые способы построения сюжета. Определив для себя контуры романа-трагедии в своеобразной разработке сюжетного действия, Достоевский нашел совершенно нетрадиционные, новые *способы построения*, организации сюжета. В первый момент при восприятии «Бедных людей» возникало впечатление следования некоторой традиции с точки зрения сюжетно-фабульной схемы. Роман казался многим мало оригинальным, словно повторяя сентиментальную прозу: «Бедные люди» в этом смысле (мотив соблазненной невинности) воспринимались как продолжение «Бедной Лизы». «Бедных людей» долгое время (Д.Н. Овсяннико-Куликовский, П.Н. Сакулин) так и называли «сентиментальным романом»; имена центральных действующих лиц тоже настраивали на «сентиментальный» лад: Варенька Доброселова, Макар Девушкин.

Но стоит присмотреться внимательнее, как возникает ощущение необычайной смелости, оригинальности и новизны в его сюжетных системах. Он разрушал незыблемые, кажется, каноны сюжетосложения и создавал новую структуру компоновки романских событий, выйдя из трудного положения — необходимости следовать традиции — с поистине гениальной простотой или, лучше сказать, с гениальной изобретательностью. Он не дает сюжета, вытянутого в нитку, как говорят о сюжетах Тургенева. Круг событий разомкнут, разорван, нет привычной цепочки причинно-следственных связей. Его романы — не последовательность описываемых событий, а ряд *кульминаций*, следующих одна за другой, как удары грома, потому что драматизм действия у него шаг за шагом нарастает. Создается нервный, пульсирующий, прерывистый ритм событий, отражающий состояние его героев, мечущихся в поисках выхода и не находящих его.

Но если нет ясного, последовательно проработанного сюжета, то что же тогда цементирует повествование? Ведь оно может рассыпаться, как карточный домик. Во-первых, связь осуществляется через *сквозные* потоки идей, тем, образов, даже отдельных деталей и подробностей, пронизывающих произведение из конца в конец. Во-вторых, благодаря тщательной *подготовке* кульминаций: к ним устремляются всякий раз линии сюжетного движения, в них реализуются прежде акцентируемые автором художественные подробности, т.е. устанавливаются связи и отношения отдельных элементов художественной структуры между собой и общим целым.

Эта особенность архитектоники Достоевского ярко проявилась уже в «Бедных людях»: в двух эпизодах — дня рождения студента Покровского (сцена выдержана в мягких, лирических тонах) и, при прерванном сюжетном времени (коротко отмечается, что прошло два месяца), — его смерти и похорон. Появляющаяся в первой сцене подробность: книги (собрание сочинений Пушкина), купленные Варенькой, которые отец дарит сыну, испытывая при этом величайшее удовлетворение, — приобретает в последней сцене трагедийный характер.

Сцена именин

В торжественный день он явился ровно в одиннадцать часов, прямо от обедни. В обеих руках у него было по связке книг... Старик начал, кажется, с того, что Пушкин был весьма хороший стихотворец...

Похороны

Наконец, гроб закрыли, заколотили, поставили на телегу и повезли. Я проводила его только до конца улицы. Извозчик поехал рысью. Старик бежал за ним и громко плакал; плач его дрожал и прерывался от бега...

Я не могла удержаться от слез и смеха, слушая бедного старика; ведь умел же налгать, когда нужда пришла! Книги были перенесены в комнату Покровского и поставлены на полку. Покровский тотчас угадал истину. Старика пригласили обедать. Этот день мы все были так веселы.

Полы его ветхого сюртука развевались по ветру, как крылья. Из всех карманов торчали книги; в руках его была какая-то огромная книга, за которую он крепко держался. Прохожие снимали шапки и крестились. Иные останавливались и дивились на бедного старика. Книжки поминутно падали у него из карманов в грязь. Его останавливали, показывали ему потерю; он поднимал и опять пускался вдогонку за гробом. На углу улицы увязалась с ним вместе провожать гроб какая-то нищая старуха. Телега поворотила, наконец, за угол и скрылась из глаз моих.

Приведенные эпизоды характерны еще и в том отношении, что они опровергают достаточно устойчивое представление о Достоевском как о писателе, который не уделяет внимания рельефному, «живописному» изображению жизни и превращает свои романы в бесконечные диалоги героев. Это глубокое заблуждение: и здесь, и в других произведениях автор демонстрирует как раз способность «картинного», выразительного, точного изображения, приобретающего у него еще к тому же и яркую эмоциональную силу: достаточно вспомнить потрясающие сцены с Катериной Ивановной и ее детьми в «Преступлении и наказании», покушение на убийство Рогожиным князя Мышкина («Идиот»), историю гибели ребенка («Подросток») и др.

Пластика конкретных, видимых читателем картин: в отдельных сценах или в деталях, подробностях повествования, — поражает своей выразительностью. Какая-нибудь полуоторванная пуговица на потрепанной одежде несчастного героя может сказать о нем гораздо больше, чем самые пространственные описания его биографии или его состояния.

Еще одно новаторское открытие Достоевского — создание *сюжетных параллелей*, подкрепляющих друг друга в своем движении и соответственно увеличивающих свое воздействие на читательское восприятие. Рассказ Вареньки в письме к Макару Девушкину о своей судьбе вызывает вторую исповедь — историю его собственной жизни. Тяжелое положение мелкого чиновника, едва сводящего концы с концами, повторяется — в еще более заостренной форме — в судьбе Гор-

ишкова, схваченного в тиски откровенной нищеты. Нередко в таких параллелях возникают, переключаясь друг с другом, неожиданные всплески драматизма: смерть Покровского — смерть ребенка в семье Горшковых. Эти волны напряжения появляются, что увеличивает их экспрессию, нередко еще и в контрастных ситуациях: светлая сцена именин — и гибель Покровского; выигранное, наконец, судебное дело, установившаяся возможность благополучия — и внезапная смерть Горшкова. Сцена у «его превосходительства», благополучное разрешение «служебного конфликта» — и отъезд Вареньки. В финале романа — две загубленные жизни: Варенька, отправляющаяся в живую могилу помещика господина Быкова, и Макар Девушкин, которому, как читателю становится ясно, уже никогда, после этого удара судьбы, не подняться; он тоже обречен.

Идеально такая конструкция сюжетных и психологических взаимотражений высказалась в «Униженных и оскорбленных». В романе возникают два дублирующих, повторяющих друг друга сюжета: прошлый (старик Смит, его история и история его дочери) — и нынешний, заканчивающийся смертью Нелли. В них, как всегда у Достоевского, появляются двойники, но их здесь несколько, отразившихся друг в друге. Кроме того, в архитектонике сюжета существуют герои, представляющие собой своего рода образы-связки, объединяющие два сюжетных плана: Иван Петрович, ведущий повествование, Маслобоев, пытающийся разобраться в «криминальной» истории, князь Валковский, центр интриги того и другого сюжета, — и Нелли, с ее недетскими муками и трагическим исходом недолгой жизни.

Схема этого удивительного, смелого и стройного по своей сюжетной организации романа такова:

Смит	Мать Нелли	Князь Валковский	Генрих
Иван Петрович	—	Маслобоев	—
Князь Валковский	—	Нелли	—
Ихменев	Наташа	Алеша	Иван Петрович

Этот четко выполненный сюжетный план настолько выразителен, что может возникнуть впечатление, словно автор работал с линейкой и циркулем в руках, как случалось с живописцами эпохи романтизма. Но это усложненная система, вызывающая, если вспомнить определения Толстого, чувство «бесконечной сложности всего живого». В ней нет механического соответствия. Мы никогда не представим себе Генриха как реальное лицо, потому что он не появляется на страницах романа, как и мать Нелли, хотя она живет в отражении воспоминаний о ней ее отца Смита и дочери. Маслобоев и Бубнова отнесены только к сюжету настоящего. Между тем Маслобоев пристально вглядывается

в прошлое, так как ведет параллельное с Иваном Петровичем расследование истории Нелли. Князь Валковский делает все, чтобы сын Алеша повторил его «подвиг» предательства теперь уже по отношению к Наташе. Но сын, невольно выполняющий эту интригу, далек от отца по своему характеру, правдивому, порывистому, искреннему. Он способен «невыгодно для себя увлекаться в разговоре» и этой своей странной увлеченностью заставляет соглашаться с ним и с сочувствием и волнением следить за его душевными порывами. Позднее эта черта перейдет к князю Мышкину, причем сходство с Алешей увеличивается тем, что на него в такие минуты люди «здравомыслящие» смотрят тоже едва ли не как на «шута и дурачка». Это первый набросок, первый «подмалевок» будущего центрального лица в «Идиоте». Наконец, Наташа сюжетно соединена с Катей, сопоставлена с ней. Но это совершенно разные женские характеры, и Катя скорее может быть соотнесена по своей «чулаковатости» и простодушию с Алешей, чем с проницательной Наташей.

Таким образом, в сюжетной постройке с ее внутренними опорами и повторяющимися лицами нет нарочитости. Она варьируется в своем движении, в своем разворачивании. Это симметрия асимметрии, пропорциональность нарушенных пропорций, словом, — жизнь со своими сложностями, контрастами, несовпадениями, воссозданная в художественном вымысле гениального писателя-реалиста.

Его композиционные решения эпика-прозаика справедливо уподобляют готике со строгой организацией бесконечно разнообразного «каменного кружева», устремленного ввысь, со стрельчатыми арками и сводами, увеличивающими это ощущение, или барокко с чрезмерной избыточностью подробностей и деталей, с причудливыми контрастами света и теней (багоссо: *итал.* — вычурный). Однако как и там, так и у него всегда сохраняется идея целостности общей художественной постройки.

Романшым конструкциям Достоевского присуща внутренняя драматургия, т.е. отчетливые, продуманные, выделенные опоры, стадии движения, становления замысла. Иногда утверждают: он пишет, как прозаик, а мыслит, как драматург. Дж. Стайнер в монографии «Толстой и Достоевский» (1860) замечает: «Можно на одном дыхании говорить об «Иллиаде» и «Войне и мире», о «Короле Лире» и «Братьях Карамазовых»». Таким образом, когда речь идет о Толстом, эпос сопоставляется с эпосом, когда вспоминается Достоевский, — с трагедией, т.е. с иным родом литературного творчества.

Искусствоведческий подход к постижению открытий Достоевского связан также с идеей *вертикального монтажа*, утвержденной в ки-

нематографе Сергеем Эйзенштейном, великим кинорежиссером; он называл его, опережая М.Бахтина, «полифонным», т.е. полифоническим. Сквозные потоки образов в своем движении расположены как бы *по вертикали*, создавая эффект сквозного развития многопланового сюжета. С. Эйзенштейн угодил такое построение вертикальной линии, пересекающей партитуру симфонического произведения: видны все образы, темы, вплоть до мельчайших «партий», которые ведут те или иные инструменты. Но для того чтобы возникла музыка, нужно, чтобы эта линия двинулась вперед. Достоевский сумел объединить напряженную вертикаль своей композиционной системы с ее напряженным, динамическим становлением-развитием.

Возможно, в этом типологическом для романов Достоевского явлении сказалось своеобразие его замыслов с их судорожными порывами к высшему идеалу, к Богу, и с такими же катастрофическими падениями. Д.С. Лихачев писал об этом, имея в виду принципы «готического» стиля: «Доминирующая особенность готики — стремление к вертикали. Вертикаль характерна и для всего мировидения Достоевского. Верх и низ жизни, бог и дьявол, добро и зло, постоянные устремления его героев снизу вверх, социальный разрез общества с его низами и «высшим светом», бездна и небо в душе героев — все это располагается по вертикали и может напоминать готическое построение того мира, который изображал Достоевский».

Однако Д.С. Лихачев говорит об идеологическом срезе, не имея в виду самой организации художественной ткани произведения. Между тем у Достоевского это своеобразная движущая постройка, вариативная, сложная и вместе с тем строго выдержанная в мельчайших деталях и в мощных опорах замысла. Она несет в самой себе, в принципах своей организации громадные возможности эмоционально-образного воздействия на читателя.

Достоевский, вопреки представлениям о спешке в его труде, тщательно отработывает форму своих романов. *Дискретность*, обособленность, внутренняя завершенность отдельных фрагментов повествования (например, моменты подготовки кульминационных взрывов и сами кульминации) объединяются со *сквозным* движением «идей-чувств», как сам Достоевский определял такие эмоционально-образные потоки, живущие в каждом его произведении.

Но существует еще один великий его композиционный принцип — *завершенность, замкнутость в себе* романских построений (фрагментов, отдельных частей и всего целого) в виде композиционного обрамления, так называемого «композиционного кольца». Оно может быть вариативным, т.е. повторять (в изменениях) экспозиционный ма-

териал, или возникать по контрасту как его отрицание-развитие. Уже в его литературном дебюте, в «Бедных людях», дает себя знать искусная компановка всего повествования. Первое письмо Вареньки заканчивается печальной нотой: «Ну, прощайте. Сегодня и тоска, и скучно и *грустно!* Знать уж день таков» Финальный взрыв отчаяния вновь возвращает читателя к экспозиции: «Слезы теснят меня, зовут меня. Прощайте. Боже! *Как грустно!*» Роман «Униженные и оскорбленные» открывается сумерками, переходящими в ночь, и смертью старика Смита; в финале романа: робкие проблески солнца — и смерть Нелли, внучки Смита.

В «Идиоте» автор в первой же сцене, открывающей повествование, в портретном описании фиксирует характерную черту внешности Рогожина — его блестящие, «огненные» глаза. Она станет, повторяясь, знаковой, сквозной деталью не просто образа, а всего романа. Она появится в эпизоде отпевания генерала Иволгина, в кульминационный момент покушения Рогожина на князя. Наконец, в финале у мертвого тела Настасьи Филипповны вновь блеснут в крошечной темноте рогожинские глаза!

Достоевский, как видим, структурирует свои романы в не меньшей степени, чем, скажем, Гого, отличавшийся стремлением к композиционной завершенности своих замыслов: например, к ярко выраженной обратной симметрии в начальных и конечных эпизодах «Тружеников моря» или в «Человеке, который смеется». Но Гого — поэт, ему ведомы тончайшие возможности, которые несут в себе ассоциативные связи в лирической композиции. Достоевский же — исключительно эпик-прозаик, по преимуществу романист, имеющий дело с громадой развернутого повествования, и все-таки, создавая сложнейшую сюжетную структуру, он стремился к подобной же композиционной законченности и нередко, разумеется, по-своему, добивался ее.

Это тем более замечательно, что он — отрицание той писательской манеры, о которой говорил Чехов: *сюжет должен быть прост, а фабула может отсутствовать*. Сюжет у Достоевского не то что прост, он, как правило, — невероятно запутан; фабула же — исключительно, чрезвычайно сложна, так что восстановить, реконструировать ее порой почти невозможно. Такова фабула в «Бесах» (в сюжетной линии Ставрогина) или в «Братьях Карамазовых», где вопрос «кто убил?» до сих пор не имеет точного ответа. Даже господин Быков, с его «великодушными» поступками, уже в первом и самом коротком его романе задает массу головоломок читателям «Бедных людей» в его отношениях с Варенькой, студентом Покровским, Анной Федоровной с ее темными делишками (в какой-то мере это был прообраз будущей Буб-

новой в «Униженных и оскорбленных», с господина же Быкова словно списан Тощий в «Идиоте»).

Сложность сюжетных построений у Достоевского в какой-то мере объясняется и тем, что он выступал блестящим мастером острых криминальных историй. Он был гением в этом роде творчества. Однако, вопреки мнению Л. Шестова, Достоевского занимает не психология преступника, а психология *человека* с запутанными, таинственными, непредсказуемыми лабиринтами его души.

Принципы характерологии

Подлинным открытием Достоевского стало создание нового характера, т.е. *новой типологии героя*. Лидия Гинзбург (в книге «О психологической прозе») предложила классифицировать писателей по своеобразию их персонажей, имея в виду часто употребляемое выражение: «герой Толстого», «герой Тургенева», «герой Чехова», «герой Достоевского» и т.п. Правда, она не развертывает своей идеи, и что собой представляют характеры Достоевского, остается у нее неясным. (М. Бахтин же прямо отрицает эту категорию у Достоевского, заменяя ее «голосами сознаний».)

Между тем Достоевский в трактовке человека не просто обобщает действительность, как принято обычно в таких случаях говорить, а развертывает прежде неведомые литературе метафизические глубины и крайнюю противоречивость в психологических состояниях персонажей. Д.С. Мережковский назвал Достоевского «ясновидцем духа» не случайно. Социальные определения, которые были даны его героям В.Г. Белинским, а затем Н.А. Добролюбовым, оказались недостаточными, как и попытки увидеть в них гоголевскую традицию. То, что создал Достоевский, было новым словом не только в отечественной, но и в мировой литературной практике. Он разрушал и в этой области давние устойчивые нормы. Бальзаковский каторжник-моралист Вотрен говорит: «Мораль или есть, или ее нет». Это отчетливое разделение крайностей. У Достоевского же «бездны» добра и зла потому бездны, что они перетекают одна в другую. Это своего рода сообщающиеся кровеносные сосуды, отделить одно от другого — значит уничтожить само явление, феномен «героя Достоевского».

Романист не только создал новый персонажный тип, но даже дал ему имя — «парадоксалист», или «сладострастник», развернув перед читателями грандиозную сложность изломанной, искаленной души, сотканной действительно из парадоксов, из болезненных ощущений, наслаждений страданием и несчастьем. Так называемый «маленький

человек» у Достоевского уже иной, нежели тот, каким он был прежде в пушкинской и гоголевской версии. Макар Девушкин, забытый, превратившийся в «ветошку», все-таки, по его же словам, «амбициозен», исполнен чувства собственного достоинства. Это контрастное состояние сознания будет повторено затем автором множество раз: Голядкин-старший («Двойник»); Прохарчин («Господин Прохарчин»); Ползунков («Ползунков»); Вася Шумков («Слабое сердце»); образ отчима и самой героини — в «Неточке Незвановой» и др. С особенной силой подобный тип мировосприятия высказался в «Униженных и оскорбленных». «Она предвкушала наслаждение любить без памяти и мучить до боли того, кого любишь, именно за то, что любишь» (Наташа Ихменева); «Он любил ее с каким-то мучением» (Алеша); «...увлекаются до самонаслаждения собственным горем и гневом, ниша высказаться во что бы то ни стало, даже до обиды другому, невинновому» (старик Ихменев); «Он находил какое-то удовольствие, какое-то, быть может, даже сладострастие в своей низости» (князь Валковский); «В лице ее промелькнуло что-то жестокое, злое ... как будто сама сознавала, что это и стыдно и нехорошо, и в то же время как будто поджигала себя на дальнейшие выходки... точно она наслаждалась самой своей болью, этим *эгоизмом страдания*» (Нелли).

В дальнейшем подобный характер будет постоянно разрабатываться Достоевским, наиболее сконцентрированного выражения достигая в образах Настасьи Филипповны, Ипполита Терентьева («Идиот»), Ставрогина («Бесы»). «Знаете ли вы, что в этом беспрерывном сознании *позора* для нее (Настасьи Филипповны), может быть, заключается какое-то ужасное, неестественное *наслаждение*», — свидетельствует князь Мышкин, а Ипполит в своем предсмертном, как он полагает, обращении признается: «Есть такой *предел позора* в сознании собственного ничтожества и слабосилия, дальше которого человек уже не может идти и с которого начинает опускаться в самом позоре своем *громадное наслаждение*». «Вы женились по страсти к мучительству, по страсти к угрызениям совести, по *сладострастии нравственному*», — говорит Ставрогину его оппонент Шатов («Бесы»). И в самом деле, наслаждение героя собственной низостью приводит его к жестоким, дьявольским играм с собой и другими, заканчивающимися его же гибелью.

Однако еще в повести «Село Степанчиково и его обитатели» (1859) в образе Фомы Фомича Опискина было дано исчерпывающее объяснение сложившейся уже к этому времени характерологии персонажей Достоевского. Первое положение: им свойственно, прежде всего, по определению автора, слишком «яркое сознание своего уни-

жения». Второй тезис: из этого сознания униженности, из этой душевной боли, из этих кровавых обид возникает «наслаждение, доходящее иногда до высшего сладострастия». Герой не только окружающих, но и сам себя истязает. И третий вывод: от такого состояния всего лишь шаг к самообожествлению и к праву делать несчастье и боль другим. По Достоевскому, это большой грех, но оказалось, что именно он свойственен многим его героям. В романе Владимира Новикова «Сентиментальный дискурс. Роман с языком» (2002) вспоминается по ходу действия реакция немецкой студентки, познакопившейся с повестью. Эффект образа Фомы Опискина воспринимается молодой иностранкой как характерный факт социального сознания: обижаться, дуться на всех и всех и все винить за свои неудачи. Иными словами говоря, психическое содержание образов, созданных Достоевским, настолько значительно, воссоздает такие общие глубинные закономерности деятельности сознания человека, что теряет свой специфически национальный колорит и открывает широкие возможности для многозначных их истолкований. В дневнике 1892 г. Л. Толстой заметил: герои Достоевского таковы, что «даже в этих исключительных лицах не только мы, родственные ему люди, но иностранцы узнают себя, свою душу». Не потому ли и Н. Бердяев утверждал, что «самый русский из русских — он и самый всечеловеческий, самый универсальный из русских»?

Характерология героев Достоевского стала гениальным художественно-философским исследованием и отражением сокровенных тайн человека, самой природы его мыслей, чувств, поступков, его бытийственности, экзистенции. И потому его романы проявили удивительную, все более возрастающую с течением времени жизненную стойкость, оказались востребованными читателями, причем не только читателями Европы, Америки, но и Востока: об этом свидетельствует такой бесспорный факт, как та необычайная популярность, какой достигли его романы на исходе XX и в начале XXI столетий в японской культуре, как, впрочем, и в других культурах мира.

В этом кипении страстей, мучительных столкновений мрачного эгоизма и светлых порывов души, «мыслепреступлений» и вполне реальных по своей жестокости поступков по отношению к себе и другим, даже прямых преступлений, в уходе от бога к дьяволу и в судорожных попытках возвращения к вере, которые разворачивает перед своими читателями Достоевский, перестают действовать такие стереотипы, как рубрикация на «положительных» и «отрицательных» героев (можно вспомнить Свидригайлова в финале романа, нейтрализующего представление о нем как об убийце и аморалисте), или социальные жест-

кие разграничения. Униженные и унижающие, оскорбленные и наносящие оскорбление здесь нередко оказываются в равном положении, потому что они скроены по одной колодке, одной схеме.

Самое существенное заключается в том, что *структура характера* здесь едина, кем бы ни были они, его герои. И князь Валковский, наслаждающийся собственным цинизмом, находящий «сладоострастие в своей низости», как определенное характерологическое построение близок преследуемой им Наташе с крайней противоречивостью ее состояний: «...предвкушала наслаждение любить без памяти и мучить до боли того, кого любишь», или его врага, старика Ихменева, представляющего тот же тип характера: «...увлекаются до самонаслаждения собственным горем». Или Катя в «Братьях Карамазовых», у которой «любовь походила не на любовь, а на мщенье».

Достоевский впервые находит неизвестные, но эффективно действующие механизмы сознания, не объяснимые логическим путем. Наиболее полно бессилие «линейной» манеры восприятия мира высказано Достоевским в формуле мысли «Записок из подполья»: «Дважды два четыре — это стена». Лоренс Даррел в романе «Бунт Афродиты. Типс» эпиграфом к крайне запутанным его ситуациям и таинственному характеру героини берет именно эту фразу Достоевского, свидетельствующую о противоречивой природе человека.

Дисгармоничность — вот закон духовной жизни героев Достоевского. И он находит ему объяснение: идеала в конкретном человеке нет и не может быть, так как он существует лишь в единственном случае — в образе Христа. В письме 1868 г. (С.А. Ивановой) он замечает по поводу князя Мышкина: «Главная мысль романа — изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь... Прекрасное есть идеал, а идеал — ни наш, ни цивилизованной Европы еще далеко не выработался. На свете есть одно только положительно прекрасное лицо — Христос, так что явление этого безмерно, бесконечно прекрасного лица уж конечно есть чудо».

Поиски образа прекрасного человека велись Достоевским и раньше. Для него своего рода литературными первотекстами были в разное время Дон Кихот (Сервантеса), Мистер Пиквик (Диккенса), Жан Вальжан (Гюго). Но нашел он этот воплощенный идеал — у Пушкина. В своей предсмертной Речи о нем он назвал Татьяну «типом положительной красоты» и нашел основы ее высочайшей правдивой силы в «соприкосновении с родиной, с родным народом, с его святынею».

Однако собственные его герои обречены на отсутствие внутренней гармонии. Зыбкость границ морали и аморализма, любви и ненависти, стремлений принести пользу другим и неожиданных последствий таких

побуждений, искаженного и прямо болезненного сознания, добра и зла лежит в основе найденной им структуры характера. Но если это открытое им построение литературного образа несет в себе не просто конкретный, а метафизический смысл, т.е. общий для всех его героев (не случайно Толстой назвал их «исключительными» лицами), то это вовсе не мешает Достоевскому прочно стоять на почве социальной критики действительности с ее безжалостностью и жестокостью по отношению к простому человеку.

Он диалектичен в своем поиске и дает исключительно сильный типологический срез персонажей именно на социальной основе. Здесь четкие градации уже совершенно иного рода, в отличие от внутренней организации структуры характера: они разворачиваются в виде резкого *противоположения*, резкого социального контраста. Униженные — и унижающие, оскорбленные — и безжалостные их преследователи. Усилиями гения созданы два типологических ряда персонажей, контрастно соотносенных.

Одни — жертвы обстоятельств жизни и произвола: Макар Девушкин, Варенька Доброселова, Горшков и его семейство («Бедные люди»), Шумков («Слабое сердце») Мармеладов, Катерина Ивановна, Соня («Преступление и наказание»), Лебедев («Идиот»), Снегирев («Братья Карамазовы»). Другой — сильные мира сего: от господина Быкова персонажная линия протягивается к Свидригайлову («Преступление и наказание»), к Тоцкому («Идиот»), Ставрогину и Петру Верховенскому («Бесы»), Федору Павловичу Карамазову («Братья Карамазовы»). Внимательный взгляд социолога в картинах вымышленной реальности всегда откроет художника, который прочно стоит на почве действительной русской жизни и с гениальной силой изображает ее самые тяжелые, но подчас и бессмысленные, уродливые драмы.

Черты архитектоники

Достоевский — писатель огромной силы воздействия на читателей. Между тем с давнего времени, став едва ли не устойчивым предрассудком, даже предубеждением, постоянно повторяется мысль о его небрежном отношении к своему труду. Она была пущена в оборот еще Белинским в «Обзоре русской литературы за 1846 год», где он дал безжалостную оценку «Двойнику», упрекая автора за множество длиннот. Однако эта версия так укоренилась, что сам Достоевский ответил на нее полемическим эпизодом в «Униженных и оскорбленных», говоря, что в лихорадочном труде, когда напряжены нервы, живет и глубже чувствуется, и даже слог становится ярче, и там же — только в эпилоге ро-

мана — вспоминает, как те, кто наблюдал его работу, утверждали, что от его произведений «пахнет потом», до такой степени он неутомимо корпел над рукописями, отделявая их. О том же свидетельствуют и черновые его наброски, опубликованные в достаточно большом объеме, чтобы можно было судить об исключительных авторских усилиях при осуществлении его замыслов.

Чаще всего мнимые дефекты формы Достоевского объяснялись внешними причинами, материальными трудностями, борьбой за кусок хлеба. Наиболее полно подобная точка зрения была высказана Андре Мазоном в монографии «Парижские рукописи Тургенева» (1931). Он писал о мощных романских построениях Достоевского, «лихорадочно задуманных и торопливо выполненных» в тяжелейших условиях существования; и противопоставлял его на этом основании Тургеневу: ему не приходилось думать о долгах, за ним не гнались кредиторы, он не зависел от срока уплаты гонорара. Он еще барин-помещик, а не писатель-профессионал, живущий своим трудом. Он может доставить себе роскошь шлифовать фразу, работать много, но спокойно и размеренно. Да и сам Достоевский сетовал на то, что испытывает на себе мертвую хватку своих издателей и превращается из-за спешной работы в литературную «клячу».

Но это очень спорная попытка объяснить первопричины стиля писателя и «стиля» его труда. Эта версия, однако, оказалась чаще всего востребованной. О «вечно спешащем» Достоевском говорил Набоков, «мешковатость» его формы снисходительно отмсчали писатели более скромного дарования. Но самым парадоксальным было наблюдение великого американского романиста Эрнеста Хемингуэя. В книге эссе «Праздник, который всегда с тобой» он с некоторым замешательством отмечал неожиданную для него загадку Достоевского: как может человек писать так плохо, так небрежно писать, и так сильно на тебя действовать?

Повышенная эмоциональность и ощущение некоторого недоумения, замешательства, неуверенности у Хемингуэя не случайны. Если было бы так, то Достоевский должен был обладать какой-то поистине таинственной, необъяснимой властью над своими читателями, так как писать небрежно и сильно действовать — невозможно, это взаимоисключающие понятия, «вещи несовместные». Закон в другом. Он, бесспорно, парадоксален: гению всегда работаете с трудом, несмотря на громадную силу воображения и творческие возможности, потому что он чувствует объективные законы искусства, которые смело переступает самоуверенная посредственность. «Гении — это волю», — говорит Жюль Ренар в своем «Дневнике».

Но есть и объективные сложности, лежащие в самой технике литературоведческих исследований, а не в Достоевском. Ведь анализ текста обычно ведется как исследование некоего логического, событийного содержания (сюжет, темы, идеи произведения, образы-персонажи и т.п.) — словом, господствует тематический анализ: *что* изображено оттесняет на второй план вопрос *как* это сделано автором и в чем причины «заразительности» (Толстой) его искусства.

Нас не в меньшей мере, в особенности когда речь идет о Достоевском, должен интересовать мир эмоций, душевных движений, *выраженных* всей художественной целостностью, всей композиционной структурой произведения. В самих этих построениях у Достоевского заключен некий важнейший, высший смысл. Все, что хотел сказать автор, разумеется, высказано им в словах, но вместе с тем не передаваемо словами вне той формы, в какой поэтическая мысль живет в ней.

Одна из особенностей архитектоники Достоевского, как уже было сказано, заключается в том, что он стремится сосредоточить драматизм действия в нескольких сжатых по времени кульминационных эпизодах, к которым всякий раз все с новой энергией устремляется повествование. «Слишком страстная» натура везде и во всем, по его же словам, переходившая «за черту», по всей вероятности, дает себя знать и здесь. Но секрет этого воздействия произведений Достоевского следует искать прежде всего в специфике организации его художественной системы. Так как сложнейшая по своей композиционной целостности громада романного повествования Достоевского все еще остается тайной и потребуются усилия по крайней мере нескольких поколений исследователей, чтобы расшифровать ее, целесообразно обратиться к небольшому фрагменту текста, чтобы уяснить себе суть подобных построений. К тому же в совершенных произведениях искусства случается так, что часть отражает в себе идею целого, становится подобием его общей концепции и одновременно отчетливо обнаруживает в себе принципы его организации, способы воплощения художественной мысли.

С этой целью целесообразным было бы рассмотреть одну из таких завершенных, замкнутых композиционных структур: главы 3—5 второй части романа «Идиот», повествующие о встрече Мышкина с Рогожиным в старинном старообрядческом доме-особняке и затем о покушении на князя, совершенном Рогожиным, и только благодаря случаю не закончившемуся трагическим исходом. Следует отметить, что все три главы появились одновременно, в майском номере журнала «Русский вестник» за 1868 г. Автор не хотел разбивать их, стремясь сохранить целостность восприятия читателями романного отрывка.

Третья глава является экспозиционной и дает энергичный толчок будущему развитию. Здесь вводятся автором в сопоставлении друг с другом четко очерченные темы — носители эмоционально-образного содержания, которое получит напряженную разработку в пятой главе. Ей суждено стать полем драматических столкновений, высвобождения экспрессии, выразительной силы, заключенной в темах экспозиции и уже в какой-то мере высказавшейся в момент их первого появления перед читателем.

Глава открывается сценой встречи князя Мышкина с Рогожиным. С первого же момента князя неприятно поражает замешательство, скованность, плохо скрываемое раздражение Рогожина. Но особенно гнетущее впечатление оставляют *глаза* Рогожина. Здесь каждая деталь, каждая подробность несет в себе смысл, который в полной мере выскажется позднее, в развитии этой темы и в развязке пятой главы. Но он уже сейчас четко обозначен:

«Пока он (Рогожин) подводил князя к креслам и усаживал его к столу, *тот случайно обернулся* к нему и остановился под впечатлением чрезвычайно странного и тяжелого его взгляда. Что-то ему припомнилось — недавнее, тяжелое, мрачное. Не садясь и остановившись неподвижно, он некоторое время смотрел Рогожину прямо в *глаза*; они еще как бы сильнее *блеснули* в первое мгновение...»

Одна тема высказана. Один эмоционально насыщенный образ — образ тревоги, растущего беспокойства — отныне живет в сознании читателя.

Вслед за этой сценой появляется упоминание о болезненном состоянии князя, уложившееся в первый момент в краткой фразе; он вспоминает свои прежние эпилептические припадки:

«Не знаю, — отвечает князь на вопрос Рогожина о глазах, — в толпе, мне даже кажется, что померещилось; мне начинает все что-то мерещиться. Я, брат Парфен, чувствую себя почти вроде того, как бывало со мной лет пять назад, еще *когда припадки приходили*».

Еще одна важная для дальнейшего повествования тема завершена и открывает дорогу третьей, самой напряженной — эпизоду с *ножом*. Причем этот кульминационный момент всплеска напряжения, совпадающий с завершением всей главы, оказывается подчеркнут, выделен, так как построен в виде *трехкратного* проведения одной и той же детали, которая возникает перед читателем в двух планах, приобретая все более резко выраженный оттенок драматизма: в описании (изображении) сцены и в звучащем диалоге героев. Рогожин трижды, с все растущим раздражением, вырывает из рук князя нож, взятый им со столика, и, наконец, со злобной досадой швыряет его на другой стол.

(Характерно, что фиксируются подробности в описании ножа: «... довольно простой формы ножик, с оленьим черенком»).

Заключает эту сцену, а с нею и главу, диалог Рогожина и Мышкина: рассеянные вопросы князя — и краткие, словно нехотя, ответы Рогожина, переходящие в истерический, иступленный крик человека, переставшего владеть собой (звучащий эпизод разговора собеседников тоже имеет тройственное членение, как и описательная его часть, создавая эффект нарастающей экспрессии).

Заключительный фрагмент главы (история с ножом) высказан в такой напряженной, выразительной форме, что не может не обратить на себя внимание читателя. Автор четко строит композиционную систему текста, важную для дальнейшего развития событий.

Экспозиция закончена. В повествование введены образы с определенной окраской, с определенным, в этом случае драматически мрачным, напряженным, колоритом. Но уже сейчас, в первом своем проведении, они дают почувствовать взрывную силу эмоциональной энергии, заключенную в них.

IV глава — подготовка кульминационного взрыва: возникает мотив исчезающей веры (разговор о картине Гольбейна), воспоминание о бессмысленном убийстве в гостинице, эпизод с обменом крестами и благословение матерью Рогожина князя.

Интенсивная разработка тем, изложенных в экспозиции, составляет содержание уже пятой главы. Начало ее спокойно, сдержанно. Ничто, кажется, не предвещает катастроф и потрясений, которые ждут героя впереди. Но спустя короткое время странное состояние беспокойства неожиданно охватывает князя и быстро достигает крайней степени напряжения. Это и есть момент первого слияния трех тем, изложенных в экспозиции.

«Ему вдруг пришлось сознательно поймать себя на одном занятии, уже давно продолжавшемся... он нет-нет и *вдруг начинал как будто искать чего-то кругом себя*. И забудет, даже надолго, на полчаса и *вдруг опять оглянется с беспокойством и ищет кругом*». Князя преследуют, как выяснится вскоре, все те же глаза Рогожина. Но первый кульминационный всплеск слияния экспозиционных тем продолжается:

«...В ту минуту, когда он заметил, что все *ищет чего-то кругом себя*, он стоял на тротуаре у окна одной лавки и с большим все ищет любопытством разглядывал *товар, выставленный в окне* (он рассматривает нож, который только что видел у Рогожина). Ему захотелось теперь непременно проверить: действительно ли он стоял сейчас, может быть всего пять минут назад, перед окном этой лавки, *не помешалось ли ему... Ведь он и в самом деле чувствует себя сегодня*

в особенно болезненном настроении, почти в том же, какое бывало с ним прежде при начале припадков его прежней болезни».

Впервые все три экспозиционные темы слиты здесь воедино. Затем появятся еще два подобных же кульминационных стяжения. Прерывистый, пульсирующий поток мысли, болезненной, мятущейся, готовит второй подобного же рода взрыв, но на еще более высоком уровне напряжения: «Он был изумлен, он стоял, как вкопанный на дороге. Он разом вспомнил... и вопрос Рогожину прямо в лицо о *глазах*... и после этого всего поймать себя на непрерывном *искании чего-то кругом себя, и эта лавка, и этот предмет... Да, болезнь его возвращает-ся, это несомненно; может быть припадок с ним будет непременно сегодня*».

Мысль бьется в этих лихорадочных, случайных, кажется, воспоминаниях, в клочках каких-то бесформенных ассоциаций, несовместимых в первый момент представлений. Но в этом хаосе, в прерывистом дыхании мечущегося, охваченного ужасом и страданием человека, который то и дело оказывается на грани потери сознания, отчетливо видится жесткая внутренняя логика, с какой построена структура сцеплений образов, положений, подробностей. Этот художественный лабиринт цепко держит в своих переходах и сочленениях читательское восприятие. Автор строит динамическую, действенную систему; она лишена статики и всякий раз воспринимается нами в процессе своего становления, приближая нас шаг за шагом к тщательно готовящейся развязке.

Наконец, в третий раз, перед тем как князю броситься под удар ножа Рогожина, происходит еще одно слияние эмоционально-образных потоков, разрабатывавшихся на протяжении всех этих одна за другой накатывавшихся на читателя волн драматического развития. Князь, повернувшись от двери дома Настасьи Филипповны, видит Рогожина, стоящего напротив, все это время по пятам скрытно следовавшего за ним.

«Он опять шел *бледный, слабый, страдающий*, взволнованный, *колена его дрожали* и смутная потерянная улыбка бродила на *посинелых губах* его (болезненное состояние князя усиливается)... опять он увидел сейчас эти *глаза?*.. которые сверкнули на него *утром, в толпе* (повтор экспозиционной реплики князя); те самые (совершенно те самые), взгляд которых он поймал *давеча, у себя за плечами, сядя на стул Рогожина* (в этих фразах, уже сейчас исподволь готовится приближающаяся развязка: они все чаще обращаются к экспозиции, чтобы замкнуться в финале)... Но он выбежал из вокзала и очнулся только перед *лавкой ножовщика* в ту минуту, как стоял и

оценивал в шестьдесят копеек один *предмет с оленьим черенком* (повтор подробности в описании ножа из третьей главы). Странный и ужасный демон привязался к нему окончательно и уже не хотел оставлять его более». Автор вновь обращается к одновременному объединению линий драматического развития. Но с какой экспрессией, с каким эмоциональным порывом все это теперь развернулось, пройдя сложную полосу разработки! Герой еще пытается схватить какие-то важные для него оттенки ускользающей мысли, делает последнее судорожное усилие остановить неумолимо приближающуюся катастрофу. Но поздно: князь уже у порога своей гостиницы. Разработка завершена.

Начинается полоса стремительной развязки. Короткий подготовительный эпизод, сначала нарочито замедленный, «заторможенный» (шаги как бы нехотя, через силу, князя, охваченного недобрым предчувствием), затем полный динамики и действия: шум внезапно хлынувшего грозового ливня, фигура человека, мелькнувшего в полумраке, князь, бросившийся вслед за ним. И наконец, последняя сцена — мгновенный эмоциональный взрыв, венец и итог всего этого движения, выдержанный в том же тоне мрачной экспрессии: бешено сверкнувшие в темноте *глаза Рогожина*, *нож*, занесенный для удара и уже опускающийся на свою жертву, — и *крик эпилептика*, бышегося в припадке. В одной фразе, теснясь в узких пределах повествования, оказывается сконцентрированной энергия чувства и мысли, разрабатывавшаяся на протяжении всех этих глав, чтобы в последний момент оказаться собранной в одной слепящей точке драматизма.

Когда-то Тургенев, говоря о сборнике стихотворений Некрасова, заметил, пытаясь объяснить свое впечатление, что, собранные в один фокус, они «жгутся». Подобный эффект эмоционального воздействия испытывает читатель, пробегая глазами последнюю страницу пятой главы. Все линии повествования, когда-то рассредоточенные на значительных пространствах третьей главы, сведены здесь воедино, в одном кратком высказывании. Автор дает возможность читателю в это мгновение обозреть все поле трагически напряженного развития, вновь пройти путь потрясений и испытаний, только что пройденный его героем.

Вывод очевиден: закономерность работы Достоевского заключается в том, что он структурирует *часть* так же, как *целое*. Для него фрагмент и есть некое целое, несущее в себе общие принципы, свойственные именно ему в создании романной формы. То, что мы наблюдали в построении его сюжетов, дает себя знать и в организации самой повествовательной ткани: отчетливо высказанные в *экспозиции* темы, *сквозные* линии их развития, сменяющие друг друга *кульминационные*

взрывы, композиционное обрамление при бурном движении «идей-чувств».

Нет, этот мастер не спешил. Толпа кредиторов могла по пятам преследовать его; это, однако, не мешало ему делать свое дело так, как мог делать его только он один, — создавать напряженный поток повествования, который захватывает читателя авторскими идеями и силой чувства, заключенными в нем.

Подхваченные стремительным течением, которое бросает нас из стороны в сторону, от одной катастрофы к другой, мы не замечаем, что движемся по определенному, *четко проложенному* для нас руслу. Что эти накатывающиеся одна за другой волны отчаяния и ужаса, захлестывающие нас, читателей, как и его героев, состоянием душевных потрясений, покоятся на прочных опорах внутренней «драматургии» текста. Что, наконец, задыхаясь и страдая, как и эти искалеченные, истерзанные существа, автор демонстрирует перед нами поистине ювелирную работу мастера законченных форм, виртуоза таких построений, где каждая деталь приведена в соответствие с другими такими же повторяющимися элементами художественной системы и с общим целым завершенного единства.

Эту форму можно подвергать тщательному анализу, переходя от мощно набросанных построений к отдельным подробностям. Все здесь окажется подчиненным строгой логике *развития, динамики* целеустремленно построенной композиционной структуры. Расчет же в ее компоновке — поразительный. Здесь нет ничего лишнего, случайного, чего не было бы в экспозиции.

Например, открывая пятую главу, в соответствии с созерцательным, спокойным настроением первых ее фраз, появляется беглая пейзажная зарисовка, выдержанная в таких же мягких, спокойных тонах:

«В начале лета в Петербурге случаются иногда *прекрасные* дни — светлые, жаркие, тихие. Как нарочно, этот день был из таких редких дней».

Спустя некоторое время мы находим князя уже во власти тягостного раздумья: он только что пережил чувство, подобное тому, какое испытал совсем недавно, поймав на себе взгляд Рогожина во время своего визита к нему. К тому же эпилептическое состояние, свойственное началу припадков, все усиливается. Именно в этот момент, закрепляя новый тон повествования, появляется контрастный по отношению к предшествующему пейзаж, соответствующий изменившемуся настроению героя: «Было около семи часов. Сад был пуст; что-то *мрачное* заволокло на мгновение заходящее солнце. Было душно; похоже было на отдаленное *предвещание грозы*».

Болезненное состояние князя усиливается, он уже мечется, одержимый своей навязчивой «внезапной идеей», — и в сцеплении с этим образом все растущего напряжения появляется новая полоска пейзажа, еще более нагнетающая ощущение драматизма: «Гроза, кажется, действительно *надвигалась*, хотя и медленно. Начинался уже отдаленный гром. Становилось очень душно...»

И наконец, у самого преддверия развязки, перед тем как князю броситься навстречу своей судьбе под удар ножа Рогожина, опять, и теперь уже на высшей ступени драматизма, в последний раз появится пейзажная вставка, так упорно развертываемая автором: «*Надвигнувшаяся грозовая туча поглотила вечерний свет*, и в то самое время, как князь подходил к дому, туча *вдруг разверзлась* и пролилась».

Пейзаж в произведениях Достоевского порой не заметен глазу, привыкшему подолгу останавливаться на роскошных, хотя и несколько статичных живописных полотнах Тургенева или Гончарова. Краски сдержанны, лаконичны; более того, их почти нет в том смысле, в каком мы привыкли говорить о пейзаже как о развернутом описании картин природы. Сила же *эмоций*, заключенных в этих скупых художественных средствах, оказывается огромной. Мы вовлечены в поток душевных движений, эмоциональных состояний, выдержанных с четкой внутренней логикой.

Перед нами строгая и совершенная гармония частей и целого, отдельной художественной детали и сложно организованной общей динамической композиционной постройки.

Бьется напряженно работающая мысль, потоки «идей-чувств» пронизывают отдельные части и огромные пространства романов из конца в конец, объединяют кажущийся хаос в стройную художественную систему. Это романы-проповеди, романы-исповеди души. Чтение его произведений требует от читателя известного усилия и даже известной подготовки (представлений о мире идей автора, о его нравственных, философских исканиях), но сложность восприятия вызвана не «дефектами» формы (ни о какой «беспорядочности», как видим, не может быть и речи), а сложностью самой мысли, не всегда и не всякому доступной. Форма же, обладающая такой силой эмоционального воздействия, оказывается строго и четко организованной. Вот почему каждому суждено пройти путь, который был пройден некогда автором: по-своему переживая определенные эмоциональные состояния и тончайшие оттенки мысли его героев. Он не дает нам выбиться из той колеи, которая была проложена им, в напряженных исканиях находившим совершенную форму для выражения своих поэтических замыслов. Фор-

му, способную быть понятой и прочувствованной каждым по-своему, с той же или с близкой силой страстности и увлечения, как она когда-то жила в сознании писателя.

ЛЕВ НИКОЛАЕВИЧ ТОЛСТОЙ (1828–1910)

Когда речь заходит о Л.Н. Толстом, всегда поражает масштаб его личности: гениальный писатель, с успехом работавший во всех родах и жанрах словесного искусства, философ, мыслитель-утолист, религиозный писатель, выступивший с рядом произведений, истолковывавших вопросы веры, литературный критик, публицист, эстетик, создавший свою теорию творчества и художественного восприятия (трактат «Что такое искусство?»), педагог, выдвинувший оригинальную концепцию школьного образования и воспитания. Редчайший случай: он еще при жизни был назван художественным гением. Обычно слава запаздывает и приходит к писателю после его смерти. С ним этого не случилось.

Не преувеличивая, можно сказать, что Толстого в России знали все. Это кажется странным, ведь масса простых русских людей была неграмотна. Но если они не знали его как писателя, то устная молва разносила о нем в самые глухие уголки славу проповедника-моралиста. Крестьяне приходили в Ясную Поляну, в его имение под Тулой, за святым словом истины. В представлениях русских людей и не только русских, так как известность его была всемирной, Толстой был наиболее полным воплощением гениальности.

По линии отца род графов Толстых — один из древнейших в России, первые летописные упоминания относятся к XVI в., есть сведения из эпохи Ивана Грозного; его предком был знаменитый Петр Андреевич Толстой, сподвижник Петра Великого. Это был выдающийся дипломат, отстаивавший интересы России. Герб графов Толстых заключал в себе стилизованное изображение семибашенного стамбульского замка, куда П.А. Толстой был заключен, когда исполнял обязанности посланника России в Турции. По материнской же линии (князей Волконских) генеалогия Толстого уходит уже в глубокую старину: его предком был князь Черниговский Михаил, причисленный православной церковью к лику святых за свою мученическую смерть в Золотой орде. Толстой состоял в родстве с А.С. Пушкиным. А это значит, что не только история, но и многовековая русская культура входила в плоть и кровь писателя уже с ранних лет. Своего рода наследственность, исторические и культурные гены.

Необычно складывалась и его писательская судьба. В 1851 г. он отправился на Кавказ. В станице Старогладковской (нынешняя Чечня) начинается его служба в действующей армии: сначала волонтером (добровольцем), а в 1856 г. он выходит в отставку в звании поручика. Толстой — прекрасный наездник, охотник, знаток военного дела.

Он единственный среди русских писателей прошел три кровавых военных кампании: Кавказскую, Дунайскую (война с Турцией) и Крымскую, попав опять-таки по настойчивым его рапортам в самое гибельное место Севастопольской обороны — на четвертый бастион. В истории мировой литературы, пожалуй, трудно найти автора, который бы так сурово обличал войну — «наипротивнейшее человеческому естеству состояние», неразумное решение споров между народами силой оружия, и в то же время с такой поразительной художественной яркостью изображал ее не в парадных батальных сценах, а в «крови, в страдании и в смерти».

На Кавказе были завершены повести «Детство», «Отрочество», начаты «Казаки». Если «Детство», опубликованное в журнале Н.А. Некрасова «Современник» (1852), вызвало живейший интерес знатоков литературы, то «Севастопольские рассказы» (1855—1856) принесли автору поистине всероссийскую славу. «Казаки» (1862) окончательно закрепили успех писателя. В 1869 г. вышел в свет роман «Война и мир». В начале 70-х годов Толстой работал над «Азбукой» и «Русскими книгами для чтения», рассчитанными на детское восприятие. Это была вторая волна увлечения работой в созданной им яснополянской школе для крестьянских детей (первая относилась к концу 50-х — началу 60-х годов). В 1877 г. был закончен роман «Анна Каренина».

В 80-е годы Толстой работает над «Народными рассказами» и над своими прославленными повестями «Холстомер», «Смерть Ивана Ильича». «Крейцера соната», замысел которой тоже относится к концу 80-х годов, появилась позднее, в 90-е годы. В 80—90-х годах пишутся драматургические произведения «Власть тьмы», «Плоды просвещения», позднее «Живой труп». На грани двух столетий был опубликован роман «Воскресение» (1899).

В оставшиеся десять лет жизни Толстой осуществил почти пятьдесят законченных и не вполне завершенных замыслов! Требовательность его к себе была так велика, что среди последних оказались подлинные его шедевры (драма «Живой труп», повесть «Хаджи Мурат», рассказ «После бала»). В ночь на 27—28 октября 1910 г. Толстой тайно покинул Ясную Поляну. 31 октября тяжело больной (ему было восемьдесят два года) он вынужден был сойти на станции Аста-

пово. 7 ноября в шесть часов утра наступила смерть. Последними словами, произнесенными в бреду, были слова: «Я люблю истину». Последняя запись в дневнике умирающего, начатая его рукой по-французски: «Вот и план мой. Делай, что должно... — и затем, продолженная дочерью, — и все на благо и другим, и главное, мне». Первые слова этой предсмертной записи Толстого были вступительной частью французской пословицы: «Делай, что должно, и пусть будет, что будет». Он следовал этому правилу всю свою жизнь.

Смерть Толстого была воспринята как величайшая потеря для всех людей мира. Но он и сейчас в известном смысле остается писателем будущего, настолько глубоки и жизненно необходимы его идеи.

Начало творческого пути

Формирование писательской направленности. В восприятии современников и людей последующих поколений Толстой был живым воплощением гениальности. Но мы знаем: всему, чего добивается гений, он обязан только самому себе. Тогда нам нужно обратиться к фактам уже его духовной биографии, а следовательно, к его *дневнику*. Это стенограмма его души, он никогда с ним не расставался. В 1844 г. Толстой отправляется в Казанский университет, в то время один из лучших университетов России, и поступает сначала на факультет восточных языков, а затем переходит на юридический факультет. Дневник, начавшийся подробно вести в студенческие годы, сыграл громадную роль в формировании, как говорят в таких случаях психологи, ранней писательской направленности Толстого и выполнял несколько функций. Во-первых, самовоспитания или, по словам Толстого, *самосовершенствования*. Молодой Толстой ставил перед собой одну за другой нелегкие задачи и тщательно следил за их выполнением. Но так как он сделал себя объектом самых пристальных наблюдений, то эта нравственная работа, работа «для себя» становилась работой «для других», для будущих читателей. Ведь он постепенно вырабатывал способность *психологического анализа*, умение постигать тончайшие движения души. «Чем глубже самого себя зачерпнешь, — говорил он позднее, — тем лучше для читателей».

Во-вторых, дневник становился для автора своеобразной *кладовой памяти*. Толстой неутомимо вносил в него все новые и новые наблюдения и нередко затем, по его словам, «грабил» дневник и записные книжки, работая над тем или иным произведением. Стефан Цвейг в книге «Великая жизнь» говорит о бесконечно точной его памяти и добавляет при этом: «Ничто не стирается в ней твердым напильником

лет». И напрасно все-таки добавляет эту подробность: именно стирается и очень часто и быстро стирается. Непосредственные наблюдения, несущие в себе множество тончайших оттенков, обертонов смысла, эмоциональных красок, тускнеют, лишаются вскоре своей выразительности, яркости. Даже хорошо тренированная память оказывается бес- сильной перед временем.

Дневник Толстого схватывал драгоценные мгновения жизни и фиксировал их по горячим следам событий. Приведу только два примера. Князь Андрей Болконский, почитатель Монтескье, как он говорит о себе, вступает в спор со Сперанским по поводу одного из основных положений «Духа законов» и утверждает, что мысль, изложенная в этом сочинении, свидетельствующая о том, что основание монархии есть честь, кажется ему «несомненной». Но ведь это дневниковая запись Толстого еще молодых студенческих лет, оставленная в его дневнике 1847 г.: «Montesquieu признавал только одну честь основанием (principe) монархического правления...» Или, прочитав статью критика Дружинина, замечает в дневнике 1856 г.: «Его слабость, что он никогда не усумнится — не вздор ли это все». Однако вспомним, как тот же князь Андрей, наблюдая за Сперанским, делает для себя вывод: «Видно было, что никогда Сперанскому не могла прийти в голову та обыкновенная для князя Андрея мысль, что нельзя все-таки выразить всего того, что думаешь, и никогда не приходило сомнение в том, что не вздор ли все то, что я думаю, и все то, во что я верю». Читатель и не предполагает, сколько годами накапливаемых наблюдений приходилось автору порой вложить в какую-нибудь короткую фразу его творения, реплику, «мимолетную» деталь.

В-третьих, на страницах дневника появляются первые попытки осущест- вления уже самих художественных замыслов. Он рано начал печататься (повесть «Детство» была опубликована в 1852 г., когда ему было 24 года), но еще раньше начал писать. В этом секрет успеха его литературного дебюта, когда перед читателями вдруг появился уже вполне сложившийся писатель со своим «почерком», своими приема- ми, никогда прежде не существовавшими в русской литературе.

Наконец, в-четвертых, с дневниковых записей стала вырабатывать- ся оригинальная система эстетических представлений Толстого, стремившегося к тому, чтобы открыть перед читателем возможность с наибольшей интенсивностью, эмоциональностью использовать свой жизненный опыт, дорисовывая картину, которую ему показывает худож- ник, так, как ему подсказывает его чувство правдивого. Он создавал свои гениальные произведения не только благодаря интуиции и худо- жественному дару, но и потому, что отдавал себе отчет в истинных за-

конах искусства, законах творчества и читательского восприятия. Один из героев повести Бальзака «Неведомый шедевр» говорит: «Художник должен рассуждать только с кистью в руках!» Толстой так и делал: он рассуждал об искусстве, творя шедевры.

Необычно начался и творческий путь Толстого. В 1851 г. он уехал на Кавказ в действующую армию. Вскоре он станет офицером-артиллеристом легкой полевой батареи и постоянно будет находиться на грани жизни и смерти, и только счастливые случайности сохранили для русской и мировой литературы гениального писателя; он по крайней мере несколько раз, по его же собственным признаниям, должен был бы погибнуть, но остался жив. Понятно появление потрясающих, почти истинных толстовской силы многочисленных сцен драматического ухода человека из жизни. Чтобы описать эти десятки смертей, он должен был сотни раз пережить собственную смерть в «потрясенной душе», пронзительно заметил Стефан Цвейг.

Литературные дебюты. В станце Старогладковской (1851—1854) были созданы повести «Детство», «Отрочество», кавказские рассказы «Набег», «Рубка леса», начаты «Казачи».

Литературный дебют с **«Детством»** (1852) оказался очень удачен. Стало ясно, что в русскую литературу вступил никому до того времени не известный автор, но уже со своей писательской манерой. В первом же своем произведении Толстой высказался как неповторимый, самобытный художник — верный признак гениального дарования. В известном смысле можно сказать, что «Детство» — это прообраз будущих произведений Толстого, в том числе и его знаменитых романов.

Уже в первой повести дает себя знать тяга автора к широким *обобщениям*, к *философским* построениям. Ведь повесть выросла из неосуществленного замысла романа «Четыре эпохи развития», который составляли отдельные части: **«Детство»**, **«Отрочество»**, **«Юность»** и **«Молодость»**. Но в процессе работы Толстой пришел к выводу, что первый цикл становления личности заканчивается «Юностью» — своеобразным возвращением к «Детству» на новом духовном уровне наподобие диалектической триады «теза-антитеза- синтез»: к счастливой поре «потребности любви и веры», соотносимой с тем же ощущением счастья, которое свойственно юности. Четвертая часть предполагавшегося романа — «Молодость» оказалась отброшенной: она не входила в это завершенное диалектическое единство.

Вторая особенность повести — предельная *индивидуализация*, сосредоточенность на внутреннем мире мыслей и переживаний героя. Не столько события, сколько жизнь души, тончайшие переходы чувств, состояний действующего лица занимают автора. В «Детстве» уже дает

себя знать то, что Чернышевский позднее назовет толстовской «диалектикой души».

С этой авторской задачей связано и своеобразие формы повести: дробность, *дискретность* повествования. В ней нет сквозного сюжета, скорее это мозаика отдельных эпизодов, рисующих *что и как* в тот или иной момент испытывается героем — Николенькой Иртeneвым. Уже здесь, в этом приеме сфокусированного внимания на индивидуальном возникает свойственное Толстому ощущение почти документализма, реальности изображаемого, жизни, словно перенесенной на страницы книги. К тому же то, что происходит, отмечается автором порой с точностью до часа, дня или месяца. Возникает впечатление поразительной правды воспринимаемого, достоверности самой действительности, хотя все это не что иное, как беллетристический, художественный вымысел, т.е. то, чего никогда не существовало.

Этот «обман зрения» читателей и критики дал себя знать сразу же после появления «Детства». Первой реакцией Толстого на публикацию повести стал его резкий спор с Некрасовым, в то время редактором «Современника», где она появилась. Некрасов изменил заглавие произведения, назвав его: «История моего детства». Впоследствии критика и литературная наука определяют «Детство», «Отрочество» и «Юность» как «автобиографическую трилогию», что совершенно не соответствует истинному содержанию этих произведений. Толстой именно отмечает, что это не реальность, а сочиненная, выдуманная им жизнь, «роман», как он говорит, имея в виду неосуществленный замысел развертывания произведения (четыре эпохи развития). «Кому какое дело до истории моего (подчеркнуто Толстым) детства?» — резко пишет он Некрасову, добавляя, что такая произвольная поправка, как и многие другие, не только «изуродовала» сам текст, но даже и его общую идею. И затем он неизменно будет повторять эту мысль. «Князь Андрей (Болконский), — говорит он, — никто, как и всякое лицо художника, а не писателя личностей и мемуаров». А в другом случае замечает, еще более заостряя свой тезис: «Та литературная деятельность, которая состоит в описывании действительно существующих или существовавших лиц, не имеет ничего общего с тою, которою я занимаюсь».

Между тем шлейф прототипов едва ли не к каждому из его героев все более будет разрастаться. Образы его до такой степени правдивы, что у читателей и критиков возникало невольное желание рассмотреть, кто скрывается за плечами того или иного персонажа, с какого реального лица списан тот или иной портрет, — вплоть до лошади Вронского Фру-Фру в «Анне Карениной». Путаница с реальностью и художествен-

ным вымыслом произойдет и в «Севастопольских рассказах» (1855—1856), которые относили порой не к жанру рассказа, а к очеркам.

Если «Детство» и «Отрочество» принесли Толстому известность, то «Севастопольские рассказы» — подлинную всероссийскую славу. В них Толстой отразил события героической обороны Севастополя, в которой сам участвовал. В них же впервые проявились с особенной силой две идеи, которые он будет упорно разрабатывать в дальнейшем: сила русского народа, народного характера и ужас и бессмысленность войны. «Надолго оставит в России великие следы эта эпопея Севастополя, которой героем был народ русский», — пишет он, завершая первый рассказ («Севастополь в декабре месяце»), а, открывая следующий («Севастополь в мае»), замечает: «Вопрос, не решенный дипломатами, еще меньше решается порохом и кровью».

Другая в такой же степени важная черта «Севастопольских рассказов» заключается в том, что Толстой не только разработал, но и сформулировал в них принципы художественного изображения, которым всегда будет следовать в дальнейшем своем творчестве.

Герой всякого, создаваемого мною литературного произведения, пишет Толстой в рассказе «Севастополь в мае», «которого я люблю всеми силами души, которого старался воспроизвести во всей красоте его и который всегда был, есть и будет прекрасен, — правда». В полном соответствии с этой мыслью он совершил настоящий переворот в изображении войны: не в виде красочных, торжественных батальных сцен, а «в крови, в страданиях, в смерти».

Повести «Детство» и «Отрочество», военные рассказы (кавказские и севастопольского цикла) дали основание Н.Г. Чернышевскому в статье о произведениях молодого Толстого высказать ряд положений относительно его великих художественных открытий. Главное авторское достижение определяется им как «диалектика души». «Внимание графа Толстого, — пишет он, — более всего обращено на то, как одни чувства и мысли разворачиваются из других... он не ограничивается изображением результатов психического процесса: его интересует самый процесс, — и едва уловимые явления этой внутренней жизни, сменяющие одно другое с чрезвычайной быстротою и неистощимым разнообразием».

Чернышевский имеет в виду, говоря о новаторских приемах Толстого, прежде всего Тургенева и Гончарова, известнейших уже в то время писателей, дававших в художественной картине именно *конечные* результаты скрытого процесса психического развития вполне в духе мысли, высказанной Тургеневым: «Писатель должен быть психологом, но тайным». Толстой же делает явным как раз *процесс* самодвижения, са-

моразвития мыслей, чувств, состояний своих героев. Мгновение может быть развернуто у него в громадное пространство изображения «длящегося мига». В этом смысле он далеко опередил искусство XX столетия, например кинематограф, дав ему возможность использовать это свое открытие, как, впрочем, и другое, принадлежащее тоже ему и высказавшееся ярко уже в ранних его произведениях, — внутренний монолог, т.е. слово героя, звучащее как бы «за кадром», не иллюстрируя его, а создавая параллельный ему и авторскому повествованию художественный ряд.

Целеустремленность поиска. Поражает целеустремленность и целесообразность ранних художественных поисков Толстого. Он подтверждает парадоксальное наблюдение великого романиста уже XX столетия Эрнеста Хемингуэя, во многом унаследовавшего его приемы: истинный талант всегда начинает с малых форм, и только посредственность сразу же принимается за эпопею. Толстой начал именно с малых форм. «Детство» представляло собой ряд кратких фрагментов, объединенных одним героем, затем последовали рассказы кавказского цикла и «Севастопольские рассказы». Это легко обозримое пространство повествования, воспринимаемое на одном дыхании читателем. Здесь нет возможности скрыться за хитросплетениями сюжета или сложно закрученной интригой. Если это и не рассказ «в ладонь величинной», как юмористически определял Чехов свой идеал краткости, то, во всяком случае, в нем как на ладони видны все достоинства и недостатки авторской работы. Для начинающего писателя это замечательное поле экспериментов и поисков, чтобы отточить свои приемы мастерства.

Затем, уже в 1856 г. Толстой пишет повесть, в первоначальном замысле имевшую название «Отец и сын». Некрасов «реабилитировал» себя, если вспомнить его ошибку с публикацией «Детства», посоветовав автору — на этот раз очень удачно — изменить заглавие повести на иное: «**Два гусара**»; под этим именем повесть получила широкую известность. Но она, как и «Детство», представляла собой соединение всего лишь двух контрастных эпизодов и не имела сквозного сюжета. Толстой сделал еще одну попытку создать повесть («Семейное счастье»), не имевшую успеха. И только в 1862 г. он, наконец, завершил «**Казак**» — классическое произведение в жанре повести: с многими действующими лицами, с развернутым сюжетом, с постановкой важнейших проблем (народ и герой, история кавказского казачества и кавказская война), с широкой панорамой быта, с обильным введением фольклорных мотивов.

После «Казак» Толстой почти не печатается. Это был спад, затишье. Но перед взрывом громадной творческой силы: он стоял у порога создания первого своего гениального романа «Война и мир».

«Война и мир»

История создания. Роман «Война и мир» — высшее достижение художественного гения Толстого. Книга потребовала от автора громадных усилий, соизмеримых с ее достоинствами.

Обычно границы работы Толстого над романом определяют в 7 лет: 1963—1869 гг. Эта версия настолько утвердилась, что уже перекопывала на страницы школьных учебников. Однако она несправедлива, запутывает суть дела, рождает множество кривотолков. Сам Толстой в статье «Несколько слов по поводу книги “Война и мир”» писал о пяти годах создания романа. Это было в 1868 г., и он не предполагал тогда, что на завершение текста потребуется еще два года такого же «непрестанного и исключительного труда при наилучших условиях жизни».

Дело в том, что в 1862 г. 18-летняя девушка Сонечка Берс, дочь врача придворного ведомства, стала графиней Толстой. Ее мужу тогда было 34 года, он вошел, наконец, в тихую семейную заводь. Работа пошла веселее. Но, во-первых, она началась значительно раньше. И, во-вторых, было забыто важное обстоятельство: она никогда не продолжалась у Толстого непрерывно, без частых остановок, в особенности в ранних ее стадиях. Так было с «Анной Карениной», с «Воскресением», с другими замыслами. Ему приходилось прерывать работу, чтобы обдумать будущее развитие сюжета и не дать «завалиться лесам», как он говорил, строящегося здания произведения. К тому же сам Толстой утверждал, работая над предполагаемым предисловием к роману, что еще в 1856 г. он принялся за повесть о декабристе, возвращающемся с семейством из ссылки в Россию. Это очень важное во многих отношениях признание. Особенность творческого процесса Толстого состояла в том, что, несмотря на исключительную силу воображения, он всегда шел от факта. Это, образно говоря, была та «печка», от которой начинался танец его воображения, а затем в процессе работы он уходил далеко в сторону от него, создавая вымышленный сюжет и вымышленных лиц. Повесть о декабристе, о которой он вспомнил, — это замысел будущего романа «Декабристы» (рукописи его сохранились и были опубликованы позднее). 1856 г. был годом амнистии декабристов, когда немногие уцелевшие участники движения и не путившие прочие корни в Сибирь потянулись на родину. Толстой встречался с некоторыми из них, и его Пьер Лабазов, герой первоначальной повести, затем романа, имел реальных прототипов.

Но нужно было выяснить историю этих людей, и Толстой перешел к 1825 г., к «эпохе заблуждений и несчастий» своего героя; затем оказалось необходимым обратиться к его молодости, и она совпала со

«славной для России эпохой 1812 года». Но и в третий раз он оставил начатое, потому что полагал, что характер народа и русского войска «должен был выразиться еще ярче в эпоху неудач и поражений». Действие романа «Война и мир» и начинается с 1805 г., когда в стычках с Наполеоном русские войска понесли жесточайшие потери вплоть до 1807 г. с роковым Аустерлицким сражением.

Таким образом, начало работы над «Войной и миром» не 1863-й, а 1856 год. Можно говорить о существовании слитного замысла: повести о декабристе, перешедшей в романы «Декабристы» и «Война и мир». Есть также свидетельства о том, что Толстой работал над этим постепенно меняющимся замыслом и в 1860-м, 1861-м и даже в 1862—1863 гг. К тому же и само прославленное название — «Война и мир» — возникло очень поздно. Оно появилось только в набросной рукописи в 1857 г.! До того времени было несколько наименований романа: «Три поры», «Все хорошо, что хорошо кончается», «С 1805 по 1814 год», «1805 год» (это было не заглавие всего романа, а лишь его начала, появившегося в журнальном варианте: «Русский вестник», 1865—1866 гг.). Вписанное же Толстым название романа первоначально было следующим: «Война и мир». Значение слова «мир» совсем иное, чем «мир», структурирующее сейчас всю художественную систему по принципу контраста с понятием «война». «Мир» — это сообщество, народ, община, трудовая жизнь массы людей. В одном из черновых набросков романа автором была использована пословица: «Мир жнет, а рать кормится», т.е. контраст был намечен в ином роде, чем сейчас, в окончательном, каноническом тексте.

Итак, от современности Толстой ушел в прошлое, чтобы вновь вернуться к ней, но уже в финале нового романа, контуры которого становились для него все более четкими. Писатель собирался закончить тем, с чего когда-то начинал свою работу. «Задача моя, — замечает он в одном из черновых набросков неопубликованного предисловия, — состоит в описании жизни и столкновений некоторых лиц в период времени от 1805 до 1856 г.»

«Война и мир», таким образом, при всем своем величественном размахе, и сейчас поражающем воображение, — лишь часть грандиозного и не вполне осуществленного замысла. В беглом эпилоге романа, опустив события после 1812 г., Толстой набросал сцены уже начала 20-х годов, т.е. близкого преддверия декабристского восстания. Но и в таком виде эта романная глыба, не до конца обработанная, с множеством событий и лиц, служит грандиозным примером великой творческой воли и великого труда. Не 7 лет потребовались автору, а вдвое больший срок: 14 лет! Тогда все становится на свои места: никогда ему не предстоит

испытать столь могучего творческого порыва в недостижимое, в недо-стижимое. Хотя и сейчас автор этого гениального романа едва ли не подобен Богу. Ведь он совершил титаническое усилие: провел своих героев с 1805 г. через несколько эпох русской жизни, набросал подступ к декабрьской катастрофе 1825 г. и заранее воссоздал события 1856 г. (в романе «Декабристы», написанном задолго до того, как завершилась работа над «Войной и миром»). Для полного осуществления замысла потребовалась бы серия романов, наподобие «Человеческой комедии» Бальзака.

Нелепая версия о работе в течение 7 лет появилась потому, что текстологов, изучавших рукописи романа, подвела ... текстология. Они решили, что раз не сохранилось рукописей, отразивших работу 1856 г. и последующих лет, то и работы не было! Оказалась забытой известная мысль знаменитого письма Толстого к А.А. Фету, где особенно четко высказалась парадоксальность его труда: «Ничего не пишу, но работаю мучительно... Обдумать миллионы возможных сочетаний, чтобы выбрать из 1/1000000, ужасно трудно».

Однако и сохранившиеся черновики во многом превышают в объеме «Войну и мир». Одновременно рукописи, эта правдивейшая летопись тяжелейшего труда Толстого, разрушают некоторые легенды, связанные с его работой над прославленным романом. Например, версию о том (она тоже прочно укоренилась), что Толстой *семь раз* переписывал «Войну и мир». Ведь ясно, что будь этот автор хоть *семи нядей* во лбу, он не в состоянии был бы этого сделать. Но наше преклонение перед Толстым бесконечно, и раз это о нем говорят, значит, так и есть, потому что он может все. Известный в прошлом советский писатель и функционер, сейчас совершенно забытый, поучая читателей, говорит: «Вы подумайте, Толстой семь раз переписывал «Войну и мир», — и немного подумав, добавляет, — от руки!» Он, видимо, понимает, что такое вряд ли возможно, потому что всякий раз в таких случаях возникает необходимость множества неизбежных поправок, переработок текста на каждом шагу и едва ли не в каждой фразе, цепная реакция все новых и новых изменений, которым нет конца. Словом, для писателя трудно не написать, а именно переписать написанное. Случись такое с Толстым, — и он всю жизнь писал бы один роман, так и не закончив его.

Вот почему здесь уместно сказать о том, что появление «Войны и мира» — следствие не только исключительного напряжения художественного гения Толстого, но еще и того, что он поистине гениально сумел организовать свой труд. Он оставил себе лишь *творческий* элемент в работе. Он никогда не переписывал, а писал по перебеженному

тексту, т.е. по копии, снятой с автографа или с уже не раз скопированной перед тем рукописи, а затем она снова оказывалась у него под рукой, и вновь начинался энергичный творческий поиск. Толстой твердо выдерживал правило, усвоенное им еще в работе над «Детством»: «Надо навсегда отбросить мысль писать без поправок».

Известно, какого напряжения стоила Толстому предварительная работа, как он говорил, «глубокой пахоты поля» под новое произведение. Набрасывалось множество сжатых характеристик героев, тщательно продумывался сюжет, отдельные его эпизоды. Определилась даже твердая система рубрик, по которым складывалось представление о том или ином персонаже «Войны и мира»: «имущественное» (положение), «общественное», «любобное», «поэтическое», «умственное», «семейственное».

Но вот планы, кажется, окончательно обдуманы, герои начинают проявлять себя непосредственно в действии, в столкновениях друг с другом, появляются развернутые описания сцен, эпизодов, глав — и все, чему было отдано столько усилий, рушится на глазах у автора, и он уже мало считается с предварительно набросанными конспектами и планами, следя за логикой складывающихся в его сознании характеров. Вот почему Толстой нередко с удивлением отмечал, что герои его поступают так, как им свойственно поступать, а не так, как ему хочется, и что в самом деле лучше всего, когда планы вырабатываются ими, а не автором.

О том, насколько сложен был у Толстого процесс создания образа, свидетельствует история появления в романе одного из центральных лиц — князя Андрея Болконского, рассказанная самим Толстым. «В Аустерлицком сражении, — вспоминал Толстой, — мне нужно было, чтобы был убит блестящий молодой человек; в дальнейшем ходе моего романа мне нужно было только старика Болконского с дочерью; но так как неловко описывать ничем не связанное с романом лицо, я решил сделать блестящего молодого человека сыном старого Болконского. Потом он меня заинтересовал, для него представилась роль в дальнейшем ходе романа, и я его помиловал, только сильно ранив его вместо смерти».

Но рассказ этот не исчерпывает всей истории создания образа. Для самого Толстого даже в мае 1865 г., когда писалось письмо, он во многом еще оставался неясен. В одном из конспектов князь Андрей превращался в «кутилу русопята», в других черновиках подробно разрабатывалась тема ссоры отца и сына по поводу женитьбы князя Андрея на «ничтожной дочери помещика», сохранился фрагмент рукописи, где он вызывал на дуэль Ипполита Курагина, преследовавшего

постоянно его жену, «маленькую княгиню». Главное же затруднение состояло в том, что характер героя был лишен развития, игры света и теней, создавалось представление о неизменно холодном, чопорном, записчивом шеголе-аристократе, над привычками которого подсмеивались окружающие. Даже опубликовав «Тысяча восемьсот пятый год» в журнале «Русский вестник», Толстой писал А.А. Фету в ноябре 1866 г. о том, что князь Андрей «однообразен, скучен и только un homme comme il faut», и что характер героя «стоит и не движется». Лишь к осени 1866 г., когда заканчивалась работа над романом, образ князя Андрея окончательно определился и прежняя трактовка героя оказалась отброшенной. Вернувшись к журнальному тексту «Тысяча восемьсот пятого года» в 1867 г., при подготовке первого издания «Войны и мира», Толстой постепенно стирает черты презрительной небрежности, холодности, развязности и лени, отличавшие прежде князя Андрея. Автор уже иначе видит своего героя. Но какой долгий путь пройден! И ведь это один только персонаж, а их в романе более пятисот.

Нередко случалось так, что в процессе работы некоторые из них оказывались переосмысленными, как это было, например, с Ипполитом Курагиным (в ранних черновиках Иван Курагин), в котором по первоначальному замыслу не было и тени тех черт физического и умственного вырождения, какими окажется позднее падлен этот герой — представитель, по словам князя Андрея, «придворных лакеев и идиотов».

Далек от окончательного варианта образ Пьера Безухова, то же самое следует сказать об Анне Павловне Шерер, княгине Друбецкой, вызывавших в начале работы над романом очевидную симпатию автора. Даже Наташа Ростова в первых черновых вариантах порой мало чем напоминает ту «волшебницу», которая со временем появится на страницах книги. В многочисленных набросках с бесконечными авторскими поправками перед нами вырисовывается труд величайшего художника мировой литературы.

Реальность вымысла и вымысел реальности. Толстому предстояло обработать в романе огромный свод исторических сочинений и мемуаров. Он не преувеличивал, когда писал: «Везде, где в моем романе говорят и действуют исторические лица, я не выдумывал, а пользовался материалами, из которых у меня во время моей работы образовалась целая библиотека книг». При изображении исторических лиц и событий Толстой использовал главным образом работы русских и французских авторов (историков и мемуаристов), материалы государственных архивов, беседы с непосредственными участниками описываемых событий, журналы тех лет и т.п. Причем и в этом случае знакомство с

многими из источников уходило в далекую предысторию возникновения замысла «Войны и мира»: например, чтение исторических сочинений об эпохе 1812 г. В «Набеге» (1852) капитан Хлопов, отговаривая героя-повествователя от рискованного похода, замечает: «И чего вы не видали там?.. Хочется вам узнать, какие сражения бывают? Прочтите Михайловского-Данилевского «Описание войны» — прекрасная книга: там все подробно описано — и где какой корпус стоял, и как сражения происходят. — Напротив, это-то меня и не занимает», — отвечает собеседник.

Помимо искажений действительных характеров и событий, что часто случается в исторической литературе, перед писателем возникала еще одна трудность. История дает факты, задача художника — облечь эти скудные, а порой противоречивые и сбивчивые сведения в живые формы характера человека. «Каждый исторический факт, — записывает Толстой в дневнике 17 декабря 1853 года, — необходимо объяснять человечески» (подчеркнуто Толстым).

Толстой воспроизводит живой облик далеких событий, обдумывает каждое слово, вслушивается в интонацию каждой фразы, стараясь «овладеть ключом к характеру» исторического лица, как он сам говорил. Вот почему, обращаясь к историческим фактам, Толстой никогда не принимает на веру их истолкований. «Художник из своей ли опытности или по письмам, запискам и рассказам выводит свое представление о совершившемся событии», — говорит он, объясняя причины своих частых расхождений с мнениями историков. То, в чем многие видели подвиги великодушия Наполеона, кажется ему пошлой рисовкой, там, где другие находят признаки величия, он открывает проявления характера, не лишённого ярко выраженных человеческих слабостей, а вместо разговора о военном гении предпочитает говорить о случайном стечении обстоятельств, отрицая — вопреки всякой логике — какой бы то ни было талант военачальника в Наполеоне.

Точно так же Толстой формирует свое представление о личности Кутузова, отбрасывая плотную пелену вздорных домыслов, искажений, прочных предубеждений, которые окружали имя великого полководца и в мемуарах, и в исторических сочинениях, и в преданиях, ходивших в обществе. Интересно, что в ранних черновиках встречались прямые авторские отрицательные характеристики Кутузова.

«Подлинного» Наполеона, «подлинного» Кутузова или Александра I перед Толстым не было. Он пользовался тем, что у всех было под рукой, но фигуры исторических лиц и сами исторические события часто получали у него толкование, прямо противоположное тому, какое несут источники, которыми он пользовался во время работы. «Для ис-

торика, — пишет Толстой в статье “Несколько слов по поводу книги “Война и мир”», — в смысле содействия, оказанного лицом какой-нибудь одной цели, есть герои; для художника, в смысле ответственности этого лица всем сторонам жизни, не может и не должно быть героев, а должны быть люди».

Известна усиленная правка Толстым гранок «Войны и мира», т.е. момент «последнего чекана», когда текст должен отправиться под типографский станок. П.И. Бартенев, который вел корректуры романа, ужасался тому, как безжалостно Толстой «колупает», казалось бы, окончательно отшлифованный текст. «То именно, что вам нравится, — парировал его возражения Толстой, — было бы много хуже, ежели бы не было раз по пяти перемарано». Он стремился, работая над романом, к тому, что считал подлинным художественным совершенством: когда в тексте, как он сам говорил, нельзя изменить ни одного слова, ни даже переставить слова местами, чтобы не исказить тем самым авторский замысел.

В первый момент это кажется преувеличением. Такая громада многотомного романа, и вдруг единственное слово. Но это действительно так, и что это так подтверждают многочисленные, по преимуществу случайные, ошибки переписчиков, проникавшие в опубликованный текст. Возможность и даже неизбежность таких опечаток объяснил сам Толстой: «Я так знаю все наизусть, что не вижу ошибок». Например, печаталось, когда речь шла о жестоком временщике Александра I графе Аракчееве: «выдерживавшем» на смотрах усы гренадерам; в автографе же значилось — «*выдиравшем*» усы гренадерам; или вместо «проявившейся из-за готовых слез улыбки» было — «*просиявшей* из-за готовых слез улыбки» (Наташа Ростова на первом своем «взрослом» балу), или она же (фрагмент сцены в Мытищах): «...высунула голову в сырой воздух ночи, и графиня видела, как тонкая шея ее тряслась от рыданий и билась о раму»; в автографе же было: «как *тонкие плечи* ее тряслись от рыданий и бились о раму». Ясно, что авторская мысль от таких невольных и, кажется, незначительных вторжений тускнеет, теряет яркую выразительность эмоциональной экспрессии и семантических красок.

Эффект, произведенный романом, был настолько велик, что в 1869 г., когда печатание не было еще завершено, потребовалось его переиздание. Такого успеха не имело ни одно произведение во всей истории отечественной словесности, а спустя некоторое время стало очевидным для всех, что с «Войной и миром» в литературную классику вошел новый художественный гений.

Сюжетные параллели. Своеобразие «Войны и мира» заключалось в том, что она синтезировала в себе черты и свойства разных жанров.

Эти жанровые виды были известны и прежде, но впервые они оказались слиты воедино, создав новый органический синтез.

Они сказались в особенностях группировки персонажей и в самих характерах действующих лиц. В центре повествования два старинных дворянских рода — графов Ростовых и князей Болконских. И в той, и другой сюжетных линиях отразились непосредственные впечатления писателя о своих ближайших и отдаленных предках: он хорошо знал историю своего рода по семейным преданиям и мемуарным источникам, которые тщательно изучал в процессе работы над романом.

Первая сюжетная линия представлена Ростовыми. В черновиках они назывались Толстыми. Это целый круг героев и тех, кто связан с ними. Молодое поколение, принимающее участие в романном действии, представлено широко и разнообразно. Прежде всего Наташа, одна из центральных героинь повествования. В начале романа это тринадцатилетняя девочка-подросток все еще с куклой в руках. Сюжетная линия открывается колоритными сценами, где празднуются ее именины, которые торжественно отмечаются родными и широким кругом светских знакомых. Рядом с ней ее брат Николай, собирающийся поступить в гусарский полк. Старшее поколение — граф и графиня Ростовы. Читатель по мере развития действия наблюдает, как складываются отношения «отцов» и «детей» — любовные, искренние, душевные. Судьбы их разные, хотя тяжелые испытания проходят все они, каждый по-своему.

Наташу мы впервые встречаем накануне войны с Наполеоном 1805 г., полной веселья от ощущения полноты жизни, а прощаемся с ней в эпилоге романа, т.е. в начале 20-х годов, — уже с женой будущего декабриста Пьера Безухова, ее впереди ждут события, о которых читатель может только догадываться.

Но уже к этому времени она пережила и болезненный разрыв с любимым человеком, с ее женихом — князем Болконским, и его смерть, на ее руках, Наташи, вновь соединившейся с ним в момент трагической гибели Москвы, что усиливает драматизм переживаемых семейных коллизий. Вторая сюжетная линия — князья Болконские. Старый князь, помнивший еще Суворова, который оказывал ему знаки внимания и уважения, его сын Андрей Болконский, выдающийся человек уже нового времени, любимый адъютант Кутузова, и дочь — княжна Марья. Эти оба сюжетных гнезда объединены в романе сложнейшими, исподволь складывающимися отношениями. Они вырабатывались в процессе труда автора над романом, их не было в предварительных черновых набросках и планах. Князь Андрей, жених Наташи Ростовой, погибает после Бородинского сражения, смертельно раненный, но это же событие открывает возможность княжне Ма-

рье стать женой Николая Ростова, когда-то избавившего ее от взбунтовавшихся крестьян (еще один неожиданно найденный сюжетный ход), а Наташе Ростовой — выйти замуж за графа Пьера Безухова, освобожденного к этому времени смертью его жены Элен блестящей великосветской дамы, склонной к любовным приключениям и бесконечным супружеским изменам.

Великим испытанием для всех действующих лиц становится 1812 г., нашествие полчищ Наполеона, обрушившееся на Россию. Это кульминация романа. В таких обстоятельствах особенно отчетливо высказываются, проявляются характеры героев, их нравственная основа. В момент отъезда из Москвы, которую оставляют войска и жители, Наташа требует, чтобы заботливо уложенное семейное добро было снято с телег, и их отдают под раненых, без такой помощи им не выбраться из покинутого города, который вскоре погибнет в огне. Между тем как в то же самое время Берг, один из персонажей романа, немец, офицер русской армии, ищет возможность вывести из Москвы «шифоньерочку», приобретенную за бесценку.

Николай Ростов уже в бою под Шенграбенom испытает ужас смерти и только по воле случая избегнет плена. Он становится со временем боевым офицером, готовым исполнять любые приказы, какими бы они ни были, не рассуждая и подчиняясь только армейской дисциплине. Страшной жертвой, принесенной Ростовыми войне 1812 г., оказывается гибель самого молодого среди них, совсем еще мальчика-подростка Пети, вырвавшегося, вопреки воле родителей, на фронт и погибающего в первой же стычке партизанского отряда с французами. Толстому принадлежит одна из гениальных сцен во всей истории новой литературы — эпизод, рисующий неизбывное горе матери, потерявшей любимого ребенка. Только Наташа, с ее страстностью и силой любви, может вернуть обезумевшую женщину к реальности. Но никому из них уже никогда не войти в прежнюю колею, да ее и нет и не может быть: Ростовы разорены потерей московского дома, промотанным старым графом состоянием и громадным картонным проигрышем Николая, поставившего все семейство на грань нищеты.

Горнило испытаний пройдет и князь Андрей Болконский. В Аустерлицком сражении рушатся его мечты о «Тулоне», попытка повторить подвиг Наполеона и с высоко поднятым знаменем в руках увлечь за собой солдат, переломив ход боя. Толстой находит выразительную художественную подробность: князь Андрей, волоча тяжелое знамя за древко, бежит за толпой солдат, стараясь только не отставать от них, и в это время шальная пуля валит его с ног, и он едва не погибает. Пос-

леднее, что видит князь Андрей, — вечные тихо ползущие в далеком небе облака, символизирующие суетность и бренность земного мира, и на поле, усыпанном трупами людей, его недавний кумир — Наполеон, произносящий нелепые, высокопарные, пошлые фразы. Вторая кульминационная волна — любовь к молодой графини Ростовой, Наташе, и разрыв-разочарование; третья — тяжелая рана, полученная в Бородинском сражении, примирение с Наташей и смерть.

Не меньшим драматизмом отмечена и судьба Пьера Безухова. Сначала молодой граф — беспечный кутила, прожигающий жизнь в среде светской «золотой молодежи», затем он попадает в западню семейства Курагиных, благодаря искусно проведенной старым князем Василием интриге. Самым тяжелым испытанием становятся для него сцены Бородинского сражения, где на его глазах гибнут ни в чем не повинные люди. Оставшись в Москве, чтобы совершить покушение, по его мнению, на зачинщика всего этого кровавого побоища Наполеона, он едва не расстрелян французами, принятый ими за одного из «поджигателей» города. Наконец, самым парадоксальным образом он возрожден к жизни, попав в плен и оказавшись здесь бок о бок с простыми русскими людьми, в особенности с солдатом Платоном Каратаевым. Крестьянин, каким он и остался по строю своих мыслей, по своему поведению, привычкам, Каратаев, многому научит графа, принадлежащего к одному из богатейших семейств России: смирению, вере в провидение, уважению к человеку, на какой бы ступени социальной лестницы тот ни стоял, чувству сострадания и любви к людям. Наташа, с удивлением вглядываясь в «нового» Пьера, говорит княжне Болконской: он «точно из бани... морально из бани», т.е. иными словами, — он совершенно преобразился духовно, он другой человек, уже не тот, которого раньше все знали.

Таким образом, конструктивная идея романа испытаний пронизывает «Войну и мир» из конца в конец, отражаясь в судьбах героев. Однако помимо нес Толстой в группировке характеров использует принцип контраста, великим мастером которого он был, уже начиная со своих литературных дебютов, и создает еще одну пружину драматического развертывания повествования.

Характер Пьера оттеняется «кланом» князей Курагиных, куда он случайно попал. Глава семейства — князь Василий, самоуверенный, ловкий светский проныра и делец, носящий маску благородства, всегда говорящий, «как актер говорит роль старой пьесы», на каждом шагу повторяет самые избитые, самые банальные истины. Вообще все семейство отмечено чертами вырождения: пустая красавица Элен, принимаемая в свете за умную женщину, таков же ее брат Анатолий, тулица,

мот и повеса, и младший отпрыск Ипполит со следами умственной и физической деградации.

На этом фоне контрастно воспринимаются князья Болконские, каждый из которых словно становится отрицанием людей света, типа Курагиных. Старый князь, видный деятель еще екатерининской эпохи. Его сын, князь Андрей, ищущий смысла жизни, — человек уже нового времени, княжна Марья — духовная опора семьи с непоколебимой верой в Божественный промысел и с чувством самоотверженной любви к людям.

Но обе эти отчетливые группировки персонажей, в свою очередь, противопоставлены графам Ростовым, добродушным, хлебосольным жителям Москвы, у них своя шкала ценностей, с которыми приходится считаться даже чопорным аристократам Болконским.

Соотнесенность персонажей выполняет в романе важные смысловые и структурно- или формообразующие функции. Таковы эмблематические фигуры Анны Павловны Шерер и князя Василия Курагина. Это своего рода двойники, отражающие в себе друг друга и одновременно, благодаря такой концентрации, утрированно передающие всякий раз постоянно колеблющееся мнение высшего света. Там, где появляется одна, непременно возникает и другой, причем оба персонажа рисуются автором в остро сатирических тонах. Как флюгеры, они в своих причудливо меняющихся взглядах и суждениях рабски следуют за меняющимися настроениями придворных кругов.

Толстой строит четкую систему их введения в романное повествование. Они отмечают акцентированные, нередко драматические кульминационные моменты в развитии событий романного действия. С картин в салоне Анны Павловны (занимают почти пять глав!) открывается роман: лето 1805 г., Россия накануне войны с Наполеоном.

Следующий эпизод появляется уже во втором томе (после кульминационной сюжетной волны: дуэль Пьера с Долоховым и разрыв с женой). Вслед за сценой князя Василия и Пьера, который дает волю своему гневу: последние фразы 5-й главы, часть первая, — 6-я глава начинается с подхвата этой сцены на вечере у Анны Павловны, которая угощает присутствующих «новинками» теперь уже в виде лиц, толкующих о модных в это время вопросах отношений России и Австрии. Князь Василий, конечно же, появляется здесь. Этот фрагмент заставляет читателя вспомнить тот выразительный эпизод, которым открывался роман: все та же легкая, болтливая, живая, поверхностная разговорная «машина». Только князь Василий, тогда обращавшийся к Анне Павловне с просьбой привести в божеский вид неуклюжего медведя-Пьера, впервые почувствовал его хватку и его темперамент, и темы разговора другие.

Третьим включением отмечено начало войны 1812 г. Анна Павловна и князь Василий, разумеется, и здесь единодушны, хотя их мнение меняется на диаметрально противоположное всего лишь за несколько дней(!), так как за это время успели измениться настроения в высших кругах относительно Кутузова, и ветер подул в противоположную сторону.

Последний, четвертый том романа вновь начат, как и весь роман, вечером у Анны Павловны Шерер! И происходит он в день Бородинского сражения. Вездесущий князь Василий с фальшивыми, патетическими и совершенно нелепыми интонациями читает письмо преосвященного императору Александру, вновь слышатся пустые разговоры на «злобу дня», как это было в памятных читателю первых главах романа.

Это сквозные герои-маски, герои-двойники с их отличительной чертой — рабским копированием того, что происходит в придворных и высших чиновничьих сферах и что не имеет никакого отношения к глубинным процессам русской жизни. От начальной главы последнего, заключительного тома арка однородного художественного материала перебрасывается к главам, открывшим экспозицию всего романа. Создается эффект завершенности целого в виде отчетливого композиционного обрамления. Автор, благодаря подобным приемам, структурирует громадное романное повествование, создавая четкие построения в его персонажном плане.

Народная тема в романе. Люди дворянского и светского круга одновременно со- или противопоставлены образам из крестьянской среды, которую хорошо знал Толстой. Как бы ни были, на первый взгляд, просты, заурядны эти люди, в них скрыта мера истинности того или иного совершающегося события и персонажа, по ходу действия сталкивающегося с ними. Даже эпизодические лица в этом смысле оказываются исключительно выразительными. Таков доезжащий и ловчий Данила из второго тома романа (он единственный раз появляется в знаменитой сцене охоты). В пылу преследования крепостной мужик с бранью обрушивается на старого графа, владельца всей охоты и его господина, и грозит ему арапником за ошибку, допущенную при травле волка, а спустя несколько минут он же хватает матерого зверя руками, падая на него с лошади, и стреножит его. Перед ним заискивает и молодой граф, чувствуя его неизмеримое превосходство в искусстве охоты. Но в обычной жизни Данила — грубый, неповоротливый, смущающийся человек, застенчиво улыбающийся «детски-кроткой и приятной улыбкой» при обращении к нему графа или старающийся поскорее убраться из барских покоев, где он чувствует себя крайне неловко.

Толстой находит яркое символическое и вместе с тем персонажное выражение двум сторонам русского национального характера, создав образы крестьян — Платона Каратаева и Тихона Щербатого. Это вполне конкретные люди. Но первый несет в себе олицетворение доброты, незлобивости, мудрого умения прощать и веру в Божественные предначертания. Именно после встречи с ним в ужасных условиях плена Пьер вдруг чувствует, что «прежде разрушенный мир теперь с новой красотой, на новых и незбываемых основах воздвигался в его душе».

Тихон Щербатый (его деревенское прозвище) сюжетно ничем не связан с Платоном Каратаевым и появляется уже в других эпизодах романа: в сценах партизанской войны. Он жесток, безжалостен, смел. Если нужно добыть языка, отправляют его. Он может отбиться от нескольких нападающих с одним лишь топором в руках и орудует им во время своих одиноких вылазок в стан врага. Топором же он владеет, говорится в авторском повествовании, «как волк зубами», в его руках — это страшное оружие. На его счету несколько побитых «миродеров», как он говорит (искаленное на русский лад словечко «мародеры», не вполне понятное ему). Но ему ничего не стоит убить французского солдата, чтобы снять с него сапоги, и он же с охотой берет на себя добровольную роль шута и всеобщего посмешища. При этом Тихон Щербатый «самый нужный и храбрый человек» во всем партизанском отряде. Ясно, что этот персонаж — полнейший антипод Каратаеву. Оба они дополняют друг друга, словно демонстрируя различные свойства национального русского характера. Первый — доброту и всепрощение, он в этом смысле судьбоносен для Пьера, открывая ему путь к новой духовной жизни, какой он прежде не подозревал в себе. Второй — жесткость, жестокость. Наиболее полно национально русский характер, по Толстому, сказывается в Каратаеве с его идеей христианского смирения. Да и фигура эта несет в себе черты символа: круглые, спорые движения, круговорот пословиц, которые заменяют ему собственные мысли. Пьер воспринимает его как «олицетворение всего русского, доброго и круглого», как наиболее полное выражение простоты и правды, веры в «живого, всегда ощущаемого бога».

От того, насколько тот или иной персонаж близок народному складу характера, зависят, по мысли писателя, его личностные качества. Это не дидактический прием, а, скорее, способ создания образа. Во втором томе романа появляется, например, вполне эпизодическое действующее лицо — штабс-капитан Тушин. Он с полуслова понимает своих солдат, пользуется их советами и делает то, что может делать только самый прозорливый и смелый офицер, оказавшийся в его положении. Это русский человек, чуждый внешним эффектам, какой-то «пегеронический»

герой, хотя он и его солдаты совершают настоящий подвиг в сражении под Шенграбенom: поджигают деревню, заставляют замешкаться авангардные французские отряды и отбивают все атаки на оставленную без прикрытия одинокую батарею.

Такова же знаменитая сцена пляски Наташи в доме «дядюшки», объясняющая неотразимую прелесть ее характера, скрытую в том, что она — русская женщина, плоть от плоти своего народа: «Где, как, когда всосала в себя из того русского воздуха, которым она дышала, — эта графинечка, воспитанная эмигранткой-французенкой, — этот дух, откуда взяла она эти приемы?.. Но дух и приемы эти были те самые, неподражаемые, неизученные, русские, которых и ждал от нее дядюшка. Как только она стала, улыбулась торжественно, гордо и хитро-весело, первый страх, который охватил Николая и всех присутствующих, страх, что она не то сделает, прошел, и они уже любовались ею. Она сделала то самое и так точно, так вполне точно это сделала, что Анисья Федоровна, которая тотчас подала необходимый для ее дела платок, сквозь смех прослезилась, глядя на эту топенькую, грациозную, такую чужую ей, в шелку и в бархате воспитанную графиню, которая умела понять все то, что было и в Анисье, и в отце Анисьи, и в тетке, и в матери, и во всяком русском человеке».

Или чопорный, холодный, высокомерный аристократ князь Андрей Болконский, каким мы встречаем его в первых эпизодах романа. Не случайно же он так увлекся этой молоденькой девушкой из чуждой ему среды: он полюбил в ней не только ее красоту, но заметил и полюбил ее русскую душу, потому что именно он, воспитанный на европейских ценностях, читатель и поклонник Руссо и Монтескье, в состоянии понять русских людей и более того — восхищаться ими. Его, командующего уже полком в Бородинском сражении, не только офицеры, но и простые солдаты любовно-уважительно называют: «Наш князь».

Впоследствии и Николай Ростов, став владельцем совершенно расстроенного имения, пытается вести хозяйство так, как это делают его крепостные крестьяне, внимательно присматриваясь к самым работающим и добросовестным из них.

Народная тема, впервые масштабно поставленная и разработанная в «Войне и мире», затем перейдет и в другие романы, сохранив прежние принципы своей организации, — в «Анну Каренину» и «Воскресение». Ценностная шкала в определении того или иного персонажа или даже целого субэтноса: дворянской, светски-аристократической среды («Анна Каренина») или деятелей из мощного аппарата чиновничьих, репрессивных государственных структур — судов, тюрем, каторжных этапов — ярко проявляется в соотносительности этих образов с людьми из

народа с их труженнической жизнью, с их высокими нравственными качествами.

С особенной силой идея русского национального характера оказывается развернутой Толстым в изображениях событий 1812 г. Не численность или вооружение армий, не позиции, которые избираются, а «теплота патриотизма», живущая в каждом русском человеке, все разгораясь, решает исход величайшего испытания. Кульминацией его становится Бородинское сражение. Вот почему, утверждает Толстой, чувство невольного ужаса охватывает всех участников боя, начиная с Наполеона и кончая последним французским солдатом, перед непостижимым врагом, который, потеряв половину войска, стоял «так же грозно в конце, как и в начале сражения. Прямым следствием Бородинского сражения было беспричинное бегство Наполеона из Москвы, возвращение по старой Смоленской дороге, гибель пятисоттысячного нашествия и гибель наполеоновской Франции, на которую в первый раз под Бородиным была наложена рука сильнейшего духом противника».

С точки зрения своих представлений о природе народного характера Толстым создается и образ Кутузова. Автор романа, единственный среди историков той эпохи, отстаивал мысль о гениальности полководца. Это глубоко русский человек, и потому именно по воле народа, вопреки намерениям императора Александра и его светского окружения, он был поставлен во главе армии. Кутузов выполнил свою великую миссию спасителя России потому, что он нашел опору в русском народе, являясь, по сути дела, наиболее полным выражением его характера. «Кутузов знал не умом или наукой, а всем русским существом своим знал и чувствовал то, что чувствовал каждый русский солдат», говорит автор и продолжает: источник его «необычайной силы прозрения в смысл совершающихся явлений лежал в том народном чувстве, которое он носил в себе во всей чистоте его».

Заканчивая в последнем, четвертом, томе романа сжатое определение роли и значения Кутузова в войне 1812 г., Толстой замечает: «Представителю русского народа, после того как враг был уничтожен, Россия освобождена и поставлена на высшую степень своей славы, русскому человеку, как русскому, делать больше было нечего. Представителю народной войны ничего не оставалось, кроме смерти. И он умер». Кутузов выполнил в полной мере, утверждает автор романа, свое предназначение народного вождя.

Однако в обрисовке этого исторического лица при всем своем уважении к нему и даже восхищении им писатель допускает явные противоречия. Его мысль заключается в том, что Кутузов обладал замечательной способностью чувствовать движение событий и стремил-

ся только к тому, чтобы не мешать им, не вторгаться в их развитие. Между тем в романе есть два кульминационных момента, где военный гений Кутузова проявляется именно в действии, во вмешательстве в катастрофически складывающиеся обстоятельства. Первый такой эпизод — Шенграбенское сражение. Из-за предательства австрийских союзников часть русской армии под командованием Кутузова попадает в безвыходное положение: она или должна оказаться в плену, или быть уничтоженной, так как австрийцы открыли свободный путь продвижения французским полкам, и кольцо окружения вот-вот должно сомкнуться. Кутузов принимает совершенно неожиданное решение. Он оставляет заслон перед громадой всей армии Наполеона в виде небольшого отряда, но под командованием своего любимейшего генерала — князя Багратиона, героя еще Аустерлицкого сражения. Это почти заслон смертников, потому что большая часть из них неминуемо должна погибнуть. Но предчувствие Кутузову не изменило. Русские демонстрируют двойной подвиг: ночью, в непогоду, по горам проходят тяжелейший путь и вдруг оказываются перед арьергардом французской армии и задерживают ее ровно настолько, чтобы дать возможность основной массе русского войска выбраться из западни. Гениальная проницательность Кутузова проявилась в том, что из возможных вариантов он выбрал, кажется, невозможный для его осуществления и оказался прав.

Второй кульминацией гения Кутузова становится Бородинское сражение. Полководец дает его, когда соотношение численности французского и русского войска складывается не в пользу русских. Он идет наперекор мнению не только ряда военачальников, но и царя. И вновь оказывается прав. Под Бородиным наполеоновскому нашествию был, как он и предполагал, нанесен смертельный удар. После того как французы вошли в Москву, громадная, вымученная армия превратилась в толпу мародеров, а Наполеон, бросив ее на гибель, бежал в Париж.

Создавая образы героев из народа или внутренне близких народу, Толстой и здесь остается верен своему правилу: рисует характеры сложные и противоречивые.

Проза 70-х годов

Рассказы для детей. Работа над «Войной и миром» была особенно мощным всплеском творческой энергии Толстого. Закончив роман, он и не может пока что заняться новыми художественными замыслами, оставляя их один за другим. К тому же в начале 70-х годов наступает полоса увлечения педагогической деятельностью (первая была в конце 50-х — начале 60-х годов). Толстой вновь открывает в Ясной Поля-

не школу для крестьянских детей, пишет **«Азбуку»** (в переработке **«Новая азбука»**), **«Русские книги для чтения»**. Он широко использует в них фольклор, древнюю и современную литературу, много переводит Эзопа, вводит сведения из истории, из естественных наук. На рассказах для детей, включенных в **«Русские книги для чтения»**, выросло уже множество поколений русских людей, и каждое новое поколение, и последующие наши дети и дети наших детей все с тем же увлечением читают их и воспитываются ими, потому что это в своем роде классические, непревзойденные произведения искусства.

Они лишены дидактизма; автор выбирает, как правило, драматические ситуации, преподнося их своим маленьким читателям в форме повествования о том, «что было», но нравственное, учительское их воздействие оказывается чрезвычайно значительным. Таковы рассказы о животных (**«Пожарные собаки»**, **«Слон»**, **«Котенок»**, рассказы о Бульке), прославленные **«Акула»**, **«Прыжок»**, **«Косточка»**, **«Филипок»**, **«Кавказский пленник»**, сказка **«Три медведя»** и др. Толстой один, выпустив в свет **«Новую азбуку»** и четыре **«Русских книги для чтения»**, создал по сути дела целую литературу для детского чтения, свод таких высоких по своим художественным достоинствам произведений, которые живут до сих пор.

Позднее, уже в 80-х годах, из этого опыта вырастут не менее знаменитые **«Народные рассказы»**, потребовавшие от автора громадных усилий в работе над языком, в стремлении к тому, чтобы все было «красиво, коротко, просто и, главное, ясно». Толстой мысленно ставил перед собой «цензуру дворников, извозчиков и черных кухарок», как он говорил, т.е. восприятие простых людей из народа.

Нравственные же цели, определенные им при разработке своей педагогической системы, были исключительно велики: во-первых, спасти новых Пушкиных и Ломоносовых, которые, по словам Толстого, буквально «кишат в каждой школе», и, во-вторых, создать «университет в лаптях», потому что крестьянские дети, прошедшие ученичество, могут учиться, совершенствоваться и, главное, учить других. Более двадцати лет спустя, в романе **«Воскресение»** (1899) он создал образ Набатова, крестьянина, поставившего своей целью просвещение темного люда и благодаря таланту и упорству ставшего сельским учителем, что доставляет массу хлопот властям, так как он примкнул к революционному движению.

«Анна Каренина»: религиозно-философская идея в романе, русская жизнь под полемическим ударом автора. В 1870 г. возникает замысел романа **«Анна Каренина»**. Судьба светской женщины, «потерявшей себя», супружеская измена и все последствия, вытекающие из

этого события, — такова была первоначальная мысль будущего гениального произведения. Энергичная работа начинается лишь в 1873 г., рамки идей, как всегда, расширяются, появляются новые персонажные линии, осложняющие сюжет: Левин — Кити, Облонский — Долли; возникает «роман широкий, свободный» (Л. Толстой), включающий в себя разнообразные вопросы современности. Произведение выходит в громадное пространство философских, религиозных, нравственных проблем. Они будут сконцентрированы в эпиграфе к роману: «Мне отмщение и Аз воздам». Герония, обаятельная, незаурядная, одаренная женщина обречена. Однако люди и высший «свет» не вправе судить ее так же, как она не вправе наказывать Вронского своей смертью. Все совершается по воле Божией, и нарушение его заповедей карается только им, но через самого человека. Трагический исход «Анны Карениной» как бы отрицает финал «Войны и мира» со счастливым материнством Наташи Ростовых.

Новый роман Толстого (закончен в 1877 г.) отмечен сумрачным, драматическим колоритом. Центральная героиня погибает, смерть ее ужасна. Но на грани гибели и тоже в смертельном тупике оказывается и Левин. «Счастливый семьянин, здоровый человек, — пишет Толстой, — Левин был несколько раз так близок к самоубийству, что спрятал шнурок, чтобы не повеситься, и боялся ходить с ружьем, чтобы не застрелиться».

Анна переступает нравственный, христианский закон в отношении Вронского, детей; Левин ведет жизнь, в которой не видит смысла, и только случайная реплика крестьянина о Фоканыче, мужике его же деревни: «Он для души живет. Бога помнит», — вдруг освещает ярким светом путь впереди, открывает возможность выхода из тупика.

Уже в самой композиционной системе романа заложено ощущение смятения: кошмар, который преследует Анну и Вронского, начинается в первый же момент встречи героев на ночном вокзале железной дороги, и то же зловещее видение возникает в финале в гаснущем сознании героини в момент мучительного отхода из жизни. Но в центре корпуса романа (часть четвертая) появится тот же сквозной образ преследующего ее кошмара: страшный старик, делающий что-то с черным мешком (этот образ видит и Вронский). Вл. Набоков (в романе «Пнин» и в лекциях по русской литературе, которые читались им американским студентам) заметил, что время Вронского и Анны настолько насыщено внутренним напряжением и драматизмом, что уходит далеко вперед по сравнению с временем Левина и Кити, хотя у Толстого такие несоответствия встречаются очень редко: он всегда точен в изображении последовательности описываемых событий.

Если замысел «Войны и мира» был посвящен прошлому, достаточно далекому, то романские события в «Анне Карениной» впервые воспроизвели в художественном вымысле настоящее. В авторской позиции давала себя знать острая полемическая направленность: резкой критике подвергалось светское общество, бюрократическая система в вышних ее звеньях, живым олицетворением которой стал Каренин, ограниченность аристократии, русского офицерства, бездушное лицемерие мнимых религиозных энтузиастов (графиня Лидия Ивановна). Автор схватил острый переломный момент русской жизни — замену крепостничества после реформы 1861 г. стихией буржуазного предпринимательства. Он дал знаменитую «формулу» наступившей новой эпохи, высказанную в реплике Константина Левина: «У нас все перевернулось и только еще укладывается...»

Имея в виду признание Толстого о том, что в «Анне Карениной» он любил «мысль семейную», нередко так и определяли центральную идею романа. Между тем по своей проблематике это было многоплановое романное полотно, включавшее в себя самые острые, самые болезненные проблемы русской жизни. Позднее, занятый поисками нового замысла, он вспомнит «Анну Каренину»: хотелось писать, по его словам, «роман широкий, свободный, вроде «Анны Карениной», в который без напряжения входило бы все, что кажется мне понятным мною с новой, необычной и полезной людям стороны».

Современная критика тщетно пыталась понять и истолковать роман. И только Ф.М. Достоевский первым в «Дневнике писателя» точно определил его значение, сказав: «Анна Каренина» есть совершенство как художественное произведение», — добавив, что с ним ничто подобное в европейской литературе «в настоящую эпоху не может сравниться». А глава русских передвижников Н.И. Крамской, создавая портрет Толстого как раз в пору напряженной работы над «Анной Карениной», беседовавший с ним во время сеансов, заметил в одном из писем: на гения похож.

Духовный кризис

Драматизм романа в значительной мере объясняется тем, что и сам автор стоял на пороге жесточайшего духовного кризиса — своей «духовной драмы». В «Исповеди» (1879—1882) Толстой делает признание: «Я отрекся от жизни нашего круга, поняв, что это не жизнь».

Что же собой представлял этот духовный перелом? Каково его содержание? И как воздействовала на сознание современников религиозно-нравственная проповедь Толстого? А.П. Чехов в рассказе

«Хорошие люди» (1886) по горячим следам событий свидетельствовал: «Это было как раз время — восьмидесятые годы, когда у нас в обществе и печати заговорили о непротивлении злу, о праве судить, наказывать, воевать, когда кое-кто из нашей среды стал обходиться без прислуги, уходил в деревню пахать, отказывался от мясной пищи и плотской любви». Автор имел в виду именно учение Толстого.

В основе теории Толстого, получившей определение «непротивление злу насилием», лежала христианская идея: борьба со злом при помощи зла же, т.е. насилия, не уменьшает, а лишь способствует увеличению зла. Злую силу можно победить только добром. Путеводной звездой в этом мире могут служить христианские истины (см. «Исповедь», «В чем моя вера?», «Царство Божие внутри вас, или Христианство не как мистическое учение, а как новое жизнепонимание», «О жизни» и др.).

Однако толстовское непротивление злу на деле становилось мощным рычагом протеста и именно сопротивления, но без применения силы. (Здесь уместным было бы вспомнить, что последователем Толстого был М. Ганди (1869—1948), идеолог освободительного движения в Индии.) Мир, который окружал Толстого: общественные институты, социальные отношения, законы, право, мораль — все представлялось ему несовершенным, он все брал под сомнение. Не просто осуждал или критиковал, но отрицал. Отрицал некоторое время, отказываясь писать «художественное», даже искусство, которому отдал столько сил и в котором мог полнее всего высказаться его гениальное дарование.

Теория Толстого несла в себе черты социальной утопии. Он утверждал равенство людей перед трудом. Все, по мысли Толстого, должны приложить свои силы к сфере материального производства, чтобы уничтожить «рабство нашего времени» (одно из публицистических его произведений так и называлось «Рабство нашего времени»), ужасные условия жизни простых людей, взять на свои плечи часть их усилий.

Потрясающую мощь критики существующего уклада государственной, общественной жизни, «ужасающей нищеты большого города», по свидетельству французского романиста Эмиля Золя, продемонстрировала его статья «Так что же нам делать?»

По словам Толстого, он выступал и как адвокат многомиллионного русского крестьянства, утверждая, что земля — общая, она ничья и должна принадлежать тем, кто ее обрабатывает.

Но пути решения этих болезненных для русской жизни проблем были утопичны, вполне в духе теории Толстого, с ее безграничной, даже в какой-то мере простодушной верой в человека, в его нравственное

самосовершенствование. Помещики сами должны прийти к мысли о том, чтобы добровольно отдать землю крестьянам, собственники — отказаться от собственности как от предрассудка, царь — распустить войско и т.п. Но и каждый вправе оставаться собой и дистанцироваться от государственных и общественных структур, делать то, что считает важным и необходимым.

Взрывная сила протеста, заключенная в теории Толстого, вскоре же дала о себе знать: калечились судьбы многих его последователей, некоторые оказывались под судом, другие в тюрьмах и ссылке. Толстой становился опасен для властей. Но когда он сам попытался протестовать, — а обрушить на него такие же репрессии — значило бы неминуемо вызвать всемирный скандал: гений его давно уже вышел за пределы России, — и высказывать свое возмущение тем, что *за него* ссылают, *на него* не обращают внимания, — один из жандармских генералов весьма галантно, однако совершенно точно ответил ему: «Граф, ваша слава слишком велика, чтобы наши тюрьмы могли ее вместить!» Поэтому и говорили часто, что в России два царя: один сидит на троне и правит государством, другой владеет душами людей и отрицает усилия первого, оставаясь в своем скромном поместье Ясная Поляна. То что тучи сгустились над головой великого писателя, было ясно не только близким ему людям, например, Софье Андреевне Толстой, которая считала вероятным арест мужа. С напряженным вниманием за его судьбой следили в Европе. Героиня третьей части эпопеи «В поисках утраченного времени» Марселя Пруста, герцогиня, обращаясь к одному из русских великих князей, задает прямой вопрос: «Ваше высочество! Это правда, что вы собираетесь убить Толстого?»

Проза 80-х годов

«Народные рассказы». В 80-е годы Толстым создаются «Народные рассказы» (1885—1886). Жанровое их определение условно: это разнообразные по своей форме произведения — сказки, легенды, краткие зарисовки, бытовые сценки, собственно рассказы. Он стремился высказать в них свои идеи, свое новое мирозерцание так, чтобы оказаться понятным простым народом. Это были живые, выразительные «иллюстрации» к его учению. В сказке «Зерно с куриное яйцо», используя «обратный» ход, своего рода прогресс вспять, Толстой передает свои мысли о труде и земле. Он использует тройственную структуру народной сказки. К царю, заинтересовавшемуся необычным зерном, приводят дряхлого и немощного старика; затем — его отца, но уже с одним только костылем и видащего и слышащего лучше, чем сын. На-

конец, приходит дед, легко и без костылей, прекрасно слышит, глаза светлые. На трижды заданные царем вопросы: покупал ли он такое зерно или сам на своем поле саял? — отвечает: «В мое время и вздумать никто не мог такого греха, чтобы хлеб продавать, покупать. А про деньги и не знали: хлеба у всех своего вволю было». На второй вопрос о том, где его поле было? — отвечает: «Мое поле было — земля Божья... Земля вольная была. Своей землю не звали». На третий вопрос: отчего такое зерно родилось и почему он так бодр по сравнению с сыном и внуком? — следует ответ: «Перестали люди своими трудами жить, — на чужое стали зариться. В старину не так жили: в старину жили по-Божьи; своим владели, чужим не корыстовались».

«Сказка об Иване-дураке», не имеющая фольклорного источника, созданная Толстым, — фантастическая история о том, что можно прожить без войска и денег и что головой невозможно выработать больше, чем руками. Заниматься физическим трудом должны все без исключения. Обычай в Ивановом процветающем царстве всеобщего труда прост: «У кого мозоли на руках — полезай за стол, а у кого нет — тому обедки». Близка к этой теме и сказка «Работник Емельян и пустой барабан». В легенде «Два брата и золото» высказывается мысль о порочности денежных отношений: по Толстому, — это «соблазн дьявола», потому что «не золотом, а только трудом можно служить богу и людям».

Фантастичен, но уже в другом роде, рассказ «Чем люди живы»: об ангеле в наказание посланном богом на землю и узнавшем во спасение свое, чем люди живы: «Жив всякий человек не заботой о себе, а любовью»; «Кто в любви, тот в боге и бог в нем, потому что бог есть любовь». Это центральная идея учения Толстого, отразившаяся и в сюжете рассказа «Два старика».

Другая не менее важная сентенция, формулируемая Толстым, связана с мыслью о зле, царящем вокруг: «От зла рождается зло»; «Не в грехе, а в добре сила божья». Она особенно ярко звучит в «Крестнике» и других рассказах («Свечка», «Вражье лепко, божье крепко», «Илья», «Девчонки умнее стариков», «Упустишь огонь — не потушишь»).

Повести. В те же годы (1885—1886) создаются повести Толстого, насыщенные острой социальной критикой. В 1885 г. закончен «Холстомер. (История одной лошади)». Старый мерин, когда-то знаменитый рысак (ход его был настолько широк, словно он «холсты мерил»), в пять ночей рассказывает молодому табуну о своей несчастной труженической жизни. Автор делает Холстомера существом, отлично понимающим несправедливость трагического своего положения. По крови выше его нет в мире лошади, но он забракован, потому что «неаристократичес-

ки» выглядит: на боках и на голове у него пегие пятна, — и потому он обречен труду и страданиям. Причина же этих страданий — странные законы, по которым живут сами люди: «Низкий животный инстинкт, называемый чувством и правом собственности», стремление «назвать как можно больше вещей своими».

Автор использует в построении повести свой излюбленный прием контраста: жизни Холстомера с его лишениями, но и желанием принести пользу противопоставлена грязная жизнь его хозяина, князя Серпуховского, загубившего прекрасное животное. Иван Бунин, первый русский писатель — лауреат Нобелевской премии, видимо, вспоминая другой рассказ Толстого «Три смерти» (1859), точно заметил, что «Холстомер» можно было бы назвать и иначе: «Две жизни и две смерти». Финал повести символичен. Даже смерть Холстомера становится благом для других: кожу забрал драч; накормлен волчий выводок, а оставшиеся маслаки и череп унес мужик, собиравший кости. Ходившее же по свету, евшее и пившее мертвое тело князя Серпуховского убрали в землю гораздо позже, а так как он в последние десятки лет уже был всем в великую тягость, то и уборка этого тела была только лишним затруднением для людей.

Искусство Толстого, великого мастера-прозаика, заключалось в том, что его сентенции оказывались облечены в реальные, правдивые картины жизни, насыщенные громадной силой эмоционального воздействия на читателей.

С особенной выразительностью эти черты проявились в повести **«Смерть Ивана Ильича»** (1886), невольно опровергая давнее предубеждение, установившееся по отношению к произведениям писателя этой поры. Нередко утверждается: Толстой стремится высказать в них после духовного переворота свои новые сложившиеся убеждения, свое учение о жизни, он неизбежно покидает почву объективного художника, становясь писателем-проповедником; рассудочность уступает место свободной артистичности, художественности.

Между тем повесть сразу же вызвала бурю восторженных откликов: в России — П.И. Чайковский, Н.И. Крамской, В.В. Стасов; за рубежом — Ромен Роллан, Гюи де Мопассан, творчество которого высоко ценил сам Толстой. Великий русский физиолог И.И. Мечников заметил, что лучшего изображения страха смерти нет в литературе.

Такая реакция не могла быть случайной. Толстой проявил в этом произведении поистине гениальное композиционное мастерство. Ее пронизывают с первых глав до финала сквозные потоки тем, создавая все более и более напряженное развитие материала, изложенного в экспозиции. Если воспользоваться принципом анализов, предложен-

ным С. Эйзенштейном с его «полифонным» — полифоническим монтажом (статья «Вертикальный монтаж»), то в месте пересечения общего структурного плана вертикальной прямой их окажется несколько. Выделим некоторые из них.

Ложь, безнравственность, пронизывающие все собой: общественное устройство, поступки людей. Жизнь Ивана Ильича, — начинает автор повествование о его пути, — «была самая простая и обыкновенная и самая ужасная». Ужасна его служба (он судебный деятель, который «при сознании своей власти, возможности погубить всякого человека» выработал в себе полнейшее равнодушие к делу, отбросив все «человеческое» в нем: позднее эта тема получит свое развитие в романе «Воскресение», ее же подхватит Чехов в «Палате № 6»), ужасна его семья, где все чувствуют себя чужими друг другу, и даже в момент его гибели, ухода из жизни заняты исключительно собой; ужасны «общественные интересы» с тем же лицемерием и эгоистическими устремлениями. Толстой выступает в повести как великий сатирик, делающий тайное явным.

Озлобление, бессильный протест против судьбы: почему он должен умереть? Он погибает в муках, а они живут и будут продолжать жить! Это кажется несправедливым, и умирающий не может смириться с тем, что жизнь так жестоко с ним обошлась; злоба перерастает в ненависть ко всем, кто не может даже представить себе, какие не только физические, но и ужасные нравственные страдания ему приходится испытывать.

Чувство одиночества: лишь единственный человек среди окружающей его лжи и холодного расчета, равнодушия искренне сочувствует ему и жалеет его — простой крестьянский мужик Герасим; он один только не тяготится им и несет свое бремя легко, памятуя евангельский завет: поступай с другими так, как ты хотел бы, чтобы поступали с тобой.

Наконец, *страх смерти*, охватывающий беспомощного человека («смерть» проникает через все, «глядит отовсюду»), в финале перерастающий в ужасный крик умирающего: «Я не хочу! Я не хочу!» (Я не хочу умирать!) Экспозиция завершена, темы высказаны рельефно в своей обособленности, четко определены и затем будут подвергаться интенсивной разработке на протяжении всего повествования, все более полно и напряженно выявляя свое содержание, нарастая в своем движении *crescendo*, как сказали бы музыканты.

Таким образом, эта «полифоническая» структура, если воспользоваться метафорой М. Бахтина, перенесшего музыковедческий термин в литературу, высказывается в приемах Толстого в той же мере, как и Достоевского, причем не в романном только жанре (еще одно ограни-

чение, наложенное М.Бахтиным на идею полифонизма — «многоголосье»), а в жанре повести. Толстой демонстрирует в «Смерти Ивана Ильича», что подобного рода построения — общие законы искусства, в том числе и словесного искусства, а не исключительное свойство романной системы Достоевского.

Другая важная особенность повести заключается в удивительной гармоничности и соразмерности всей художественной постройке. Автор начинает повествование с последнего исхода — со смерти, с мертвого тела и реакции на него окружающих, с плохо скрываемыми лицемерием, фальшью, равнодушием и эгонистическими побуждениями. Первую главу повести можно было бы определить как пролог. Затем наступает черед экспозиции, достаточно пространной: главы 2, 3, 4, 5, 6. Но разработка укладывается точно в такое же количество глав! Это 7, 8, 9, 10, 11 главы. В 12-й главе звучит ужасный, все заглушающий собой крик умирающего, сменяясь резким контрастом — смертью, с которой приходит неожиданное ощущение покоя и счастья: «Какая радость! Кончена смерть. Ее нет больше...»

Итак, последняя глава перебрасывает композиционную арку к первой, беря соразмерные пространства экспозиции и разработки в четкое композиционное обрамление. Толстой демонстрирует в остро обличительной по своей направленности повести безупречно законченную, завершенную художественную структуру. Здесь важно не только *что* (система авторских идей и авторская позиция), но и *как* это «что» высказано писателем.

В «Смерти Ивана Ильича» скрыта еще одна загадка. В работе автора над ней проявилось то, что мы уже наблюдали, имея в виду начало его писательского пути, и что можно определить как целеустремленность его художнических усилий. Он не забывал своих открытий и нередко — порой даже бессознательно — возвращался к ним. Шедевры у него, таким образом, рождали шедевры. Последний эпизод в повести — мгновения смерти героя — повторил в себе гениальный фрагмент «Войны и мира» (смерть князя Андрея), лишь в несколько варьированной форме. Там, в бредовом видении героя, какая-то могущественнейшая сила — смерть — ломится в дверь, и князь Андрей тщетно пытается сдержать ее; здесь, в повести, Иван Ильич, противясь гибели, борется с такой же неотвратимой силой, заталкивающей его в страшный черный мешок. И там, и здесь мгновение смерти оттеняется резким контрастом — светом, вспыхивающим в сознании умирающего. «Да, смерть — пробуждение! — вдруг *просветлело* в его душе» («Война и мир»). «Там, в конце дыры, *засветилось что-то...* Вместо смерти был *свет*» (повесть). Тонкий аналитик,

В. Набоков в лекциях, посвященных «Анне Карениной», обратил внимание на сопряжение смерти и света в мгновение гибели героини, но при этом не заметил того же самого приема ни в «Войне и мире», ни в «Смерти Ивана Ильича»! Между тем этот контраст несет в себе отражение одной из самых излюбленных идей Толстого, возникшей задолго до поры его духовного кризиса. Н. Бердяев справедливо отметил, что его герои всегда оказываются на перепутье двух миров. *Этот мир, мир реальностей, окружающий людей, — не подлинный, не истинный, а лживый и условный. Он — только искаженный отблеск «мира иного», мира божественных духовных ценностей. В этом смысле даже мечта о таком мире — реальнее и значительнее, чем сама действительность.* В «Ответе на определение синода», отлучившего Толстого (февраль 1901 г.) от церкви, он писал, что часто должен даже «делать усилия, чтобы не желать плотской смерти, то есть *рождения к новой жизни*», и потому «спокойно и радостно живет и спокойно и радостно приближается к смерти».

Проза 90-х годов

«Крейцера соната», «Хозяин и работник». В 1891 г. была опубликована повесть «Крейцера соната». Однако начало работы над ней относилось еще к концу 80-х годов. Творческая история этого произведения была исключительна в том отношении, что до появления канонической (окончательной) редакции она получила широкое распространение среди читателей в рукописных списках, причем в черновых стадиях не заверщенного еще текста.

Цензура запретила печатание повести, и только вмешательство Александра III, у которого добилась аудиенции С.А. Толстая, открыло возможность ее выхода в свет в ограниченном тираже одного из томов (том 13) «Сочинений гр. Л.Н. Толстого. Произведения последних годов» (1891).

По обличительному пафосу повесть была близка к «Смерти Ивана Ильича». Только объектом критики в ней стала другая остро поставленная Толстым тема — современного брака и семьи. Все здесь противоречит, по Толстому, христианским заповедям. Он ниспровергает устойчивые, клишированные, общепринятые представления. Любовь и брак в существующих условиях, утверждает Толстой, — это обман, скрытая ловушка, в которую попадают люди, вскоре же начинающие ненавидеть друг друга. До замужества — искаженное воспитание, где красота и любовь связаны со стремлением лишь к будущим плотским наслаждениям, где мужчинам дозволен «правильный, аккуратный» раз-

врат, а чистые девушки из корыстных соображений нередко с восторгом «выдаются за сифилитиков».

«Ведь если, — с негодованием говорит герой повести Позднышев, испытавший тяжелейшую семейную драму (убивший из ревности свою жену), — взглянуть на жизнь наших высших классов как она есть, со всем ее бесстыдством, ведь это один сплошной дом терпимости. Вы не согласны?.. Вы говорите, что женщины в нашем обществе живут иными интересами, чем женщины в домах терпимости, а я говорю, что нет, и докажу. Если люди различны по целям жизни, по их внутреннему содержанию жизни, то это различие непременно отразится и во внешности, и внешность будет различная. Но посмотрите на тех, на несчастных презираемых, и на самых высших светских барынь: те же наряды, те же фасоны, те же выставленные зада, та же страсть к камушкам, к дорогим, блестящим вещам, те же увеселения, танцы и музыка. Пеньё. Как те заманивают всеми средствами, так и эти. Никакой разницы. Строго определяя, надо только сказать, что проститутки на короткие сроки — обыкновенно презираемы, проститутки на долгие — уважаемы».

В своем отрицании брака Позднышев приходит к еще одной крайности — к отрицанию искусства, полагая, что поэзия, живопись, скульптура и музыка (музыка в особенности) служат утверждению ложного взгляда на женщину как на орудие наслаждения.

«Крейцера соната» — название неслучайное. Позднышев полагает, что это произведение Бетховена наиболее полно отражает в себе не возвышающее, а губительное действие на человека музыки, непосредственно передающей «энергию чувства», раздражающей, переносящей слушателя (и исполнителей) в то душевное состояние, которое когда-то было испытано создателем музыкального произведения. Причем таким «гипнотическим» влиянием может обладать и самый безнравственный человек. А это делает музыку страшным средством воздействия на других, вплоть до того, что она становится «самой утонченной похотью чувств», вызывает к жизни в человеке не духовное, а животное начало. Это совершенно произвольное истолкование бетховенской сонаты, исполняемой любителем-скрипачом Трухачевским (партию фортепиано ведет жена Позднышева) и услышанной героем повести, приводит к возникновению уже в самой сюжетной конструкции произведения стремительно развивающейся интриги, заканчивающейся кровавой развязкой: в припадке ревности Позднышев убивает жену. Итог житейской драмы концентрирует в себе всю противостественность принятой в обществе ложной системы воспитания и уклада семейной жизни привилегированных сословий, освобожденных от тяжести физического труда. Позднышев становится невольной жерт-

вой установившегося взгляда на брак и семью. То, что его оправдывают присяжные заседатели, — всего лишь недоразумение: они принимают сбивчиво излагаемые им его мысли о противоестественности и губительности современного брака за попытки защитить честь своей жены.

Как ни парадоксальны, как ни преувеличены многие выводы героя, но в этой-то энергии, увлеченности, страстности его высказываний и скрывалась большая сила воздействия текста на читателей. Сами же эти концепции принадлежали не столько персонажу повести, сколько самому автору. В «Послесловии к *“Крейцеровой сонате”*», опубликованном в том же 13-м томе его сочинений последних лет, где появилась и сама повесть (как и она, «Послесловие» было запрещено в других изданиях), Толстой повторил все ее положения, относящиеся к критике существующих институтов брака, представлявшей собой вместе с тем многостороннюю, широкую критику основных государственных, нравственных и социальных приоритетов, живущих в современном обществе: власти, суда, войска, церкви, богослужения, в том числе и брака, т.е. «определения внешних условий, при которых плотская любовь может для христианина будто бы быть безгрешною, вполне законною». Поэтому высшим воплощением христианского идеала, которым должно руководиться человечество, а не внешними обрядами, заменившими его, он считает целомудрие, воздержание от плотского общения, допускаемого браком. То, что при последовательном исполнении этого правила может прекратиться род человеческий, его, как проповедника новой морали, не останавливает.

Чехов, познакомившись с «Послесловием», дал его резкую критику, сравнивая с гоголевскими «Письмами к губернаторше» («Выбранные места из переписки с друзьями»): «Итак, к черту философию великих мира сего! Она вся, со всеми юридическими послесловиями и письмами к губернаторше, не стоит одной кобылки из *“Холстомера”*».

Но сила воздействия повести как произведения искусства была исключительно велика. Последовательно выдержанный характер центрального героя, углубленная психологическая мотивация его поступков, напряженность стремительно разворачивающейся в финале взрывной кульминации, правда художественного изображения и верность выразительных подробностей — все в этом произведении выдавало руку великого мастера. К тому же он использовал порой старые свои художественные находки. Например, эпизод семейного скандала, когда Позднышев, дав выход своему бешелству, швыряет, схватив со стола, под ноги жене тяжелое пресс-папье, напоминает аналогичную сцену Пьера Безухова с Элен в *«Войне и мире»*. И ситуации оказываются

близки: бурное проявление чувств героев на почве подозрения в супружеской измене.

Важность замысла, красоту исполнения в произведении Толстого отмечал Чехов: «Не говоря уже о художественных достоинствах, которые местами поразительны, спасибо повести за то, что она до крайности возбуждает мысль. Читая ее, едва удерживаешься, чтобы не крикнуть: «Это правда!» или «Это нелепо!»

Продолжением развития евангельских заповедей стал рассказ, опубликованный несколько позднее в петербургском журнале «Северный вестник» (1895), «Хозяин и работник». Василий Андреевич Брехунов, купец второй гильдии, алчный, прижимистый хозяин, обвешивающий и обманывающий при каждом возможном случае, отправляется за очередным барышом, который не хочет упустить, хотя непогода рискованная, и погибает в поле в разыгравшуюся метель. Но в последний момент, побуждаемый чувством жалости, он накрывает своим телом уже начинающего застывать никчемного своего работника Никиту, спасая его, и замерзает сам. В предсмертном сне, испытывая «жуткое и радостное» ожидание, он слышит, как тот, кто велел ему лечь на Никиту, пришел за ним. Деньги, лавка, дом, покупки, продажи, чужое богатство — все, к чему он так стремился раньше, уходит в сторону. «И опять он слышит зов того, кто окликал его. «Иду, иду!» — радостно умиленно говорит все существо его. И он чувствует, что он свободен и ничто уже не удержит его». Он — это бог, это любовь к другим людям, наполняющая смыслом человеческую жизнь.

Под пером Толстого самые простые, казалось бы, зарисовки жизни: долгое блуждание путников в метель, спасение и снова гибель, — каким-то чудом становились, как этот рассказ, не только художественными, но и общественными событиями. В.В. Стасов в письме к дочери Толстого Татьяне Львовне утверждал, что «мы все», т.е. вся Россия, а пожалуй, и вся Европа восторженно встретили новое произведение Толстого. Короткий рассказ вызвал волну живейшего интереса и бурю восторгов.

В то время, когда создавались «Крейцера соната», «Хозяин и работник» и один за другим в рукописях появлялись наброски незавершенных замыслов («Дьявол», «Отец Сергей»), требовавших, однако, от автора больших творческих усилий, он уже упорно и давно трудился над последним своим романом «Воскресение».

«Воскресение»

Острота авторской критики. Работа над произведением началась в 1889 г. и, как всегда в первых стадиях обдумывания замысла, велась

с большими перерывами. Но с 1898 г. она развернулась так энергично, как никогда еще с Толстым не бывало, и в 1899 г. роман вышел в свет. Дело в том, что, образно говоря, его подстегивал ритм типографского станка: нужно было успеть на средства, вырученные от продажи романа, зафрахтовать два морских парохода, чтобы перевезти в Канаду представителей религиозной секты духоборов, жестоко преследовавшихся правительством, и текст печатался одновременно в России и в Англии (бесцензурное издание).

Обличительная сила писателя в последнем его романе достигла высших своих пределов. Именно об этой сатирической манере Толстого когда-то остроумно и точно сказал Бернард Шоу: «Толстой видит мир из-за кулис политической и общественной жизни, в то время как большинство из нас, одураченное, сидит в задних рядах партера». Критика Толстым суда, церкви, вплоть до Священного синода и его главы Победоносцева, которого все узнали в Торопове, тюрем, чиновничества, аристократического света и обитателей дна, всего устройства государственной системы была неотразимой и резкой.

Первотолчком для замысла послужил сообщенный Толстому известным судебным деятелем А.Ф. Кони факт из его собственной практики: молодой человек «приличного общества», ставший участником судебного процесса в качестве присяжного заседателя, решил жениться на финляндской проститутке Розалии Онни, попавшей в такую же криминальную ситуацию, что и Катюша Маслова в «Воскресении». Наме-рения, однако, не удалось осуществить: «героиня» истории умерла в тюрьме, а фамилию молодого человека Кони встречал потом в числе вице-губернаторов в одной из провинций России.

В дневниках и письмах Толстого одно время замысел так и назывался — «коневская повесть»: Толстой настоятельно советовал Кони написать на встреченный им реальный сюжет рассказ или повесть. Но затем так увлекся новым замыслом сам, что просил у Кони уступить ему идею рассказа. Толстой, однако, не только преобразил сообщенный ему действительный факт, но и придал роману острое и глубокое социальное, философское, нравственное звучание.

В романе существует одно очень важное жанровое «заимствование», которое определило всю архитектуру произведения: это роман *путешествующего героя*. Поэтому перед автором здесь возникает возможность показать все русское общество в его различных пластах: от изысканной светской гостиной до смрадного острога.

Два последних своих романа Толстой начинал фразами, которые едва ли не стали пословицами. Первая же фраза «Воскресения» сконцентрированно выразила в себе центральный романский конфликт: все

здесь сосредоточено в образе-метафоре с резким противоположением — борьбой злого и животворящего начал: «Как ни старались люди, собравшись в одно небольшое место несколько сот тысяч, изуродовать ту землю, на которой они жалась, как ни забивали камнями землю, чтобы ничего не росло на ней, как ни счищали всякую пробивающуюся травку, как ни дымили каменным углем и нефтью, как ни обрезывали деревья и ни выгоняли всех животных и птиц, — весна была весною даже в городе. Солнце грело, трава, оживая, росла и зеленела везде, где только не соскребли ее, не только на газонах бульваров, но и между плитами камней, и березы, тополи, черемуха распускали свои клейкие и пахучие листья, липы надували лопавшиеся почки; галки, воробьи и голуби по-весеннему радостно готовили уже гнезда, и мухи жужжали у стен, пригретые солнцем. Веселы были и растения, и птицы, и насекомые, и дети. Но люди — большие, взрослые люди — не переставали обманывать и мучать себя и друг друга».

И затем он добавит, что люди опрометчиво пришли к ложному выводу: священна и важна не эта «красота мира божия, данная для блага всех существ<...> располагающая к миру, согласию и любви, а священно и важно то, что они сами выдумали, чтобы властвовать друг над другом».

Мысль о несправедливом устройстве жизни, основанной на господстве одних над другими, на унижении одних другими, на использовании непосильного труда и ужасных условий существования одних другими, незаслуженно владеющими и наслаждающимися всеми благами жизни, находит свое выражение в резком, обостренном контрасте, который становится основной опорой романной конструкции. Герой проходит по запутанным лабиринтам русской жизни, наблюдает то, что скрыто от чужих глаз, и в итоге горького опыта приходит к мысли о том, что его собственная жизнь и жизнь людей, пользующихся трудом народа, погибающего от непосильных усилий в ужасных условиях существования, безнравственна и преступна.

В центре повествования — судьба Катюши Масловой, крестьянской девушки, по барской прихоти воспитанной в помещичьем доме в качестве горничной-прислуги; потом соблазненной племянником барыни, князем Нехлюдовым, и спустя короткое время оказавшейся в публичном доме. За невольное участие в преступлении — отравлении купца — она заключена в тюремный острог и ждет суда. Нехлюдов же совершенно случайно оказывается среди присяжных заседателей, которые должны решить судьбу Масловой. С этого момента и начинается нелегкий путь его прозрения, и перед ним разворачивается грустная панорама русской жизни во всех ее социальных пластах и в нравствен-

ных, духовных проявлениях. Дело в том, что ему действительно приходится стать своего рода «путешествующим» героем, чтобы исправить чудовищную несправедливость, когда из-за простой ошибки, допущенной прежде всего равнодушными судебскими чиновниками, а затем и присяжными заседателями, невинную Маслову осуждают на каторгу, и она отправляется по этапам в Сибирь. В попытках добиться справедливости, что оказывается почти невозможным в условиях российской государственной системы, Нехлюдов, выхваченный из полной условностей, спокойной, благополучной жизни светского человека, погружается в реальную жизнь русской действительности. С этого момента начинается его духовный переворот, совершается его душевная драма, отказ от прежних представлений, т.е. путь, который проходили некоторые герои (например, Левин), но никогда это не было высказано в такой резкой, обостренной форме, как случилось с персонажем последнего романа Толстого.

Своеобразие композиционного построения «Воскресения» заключается в том, что в нем нет параллельных сюжетных линий, подобно тому как это было в «Анне Карениной». С момента осторожного утра, выхода в суд Катюши Масловой и позднего пробуждения Нехлюдова в своей роскошной опочивальне вскоре же начинает выстраиваться энергичное сюжетное движение — борьба за Катюшу, за исправление чудовищной ошибки, которая стоила ей четырех лет каторги. Нехлюдов, оказавшийся среди присяжных заседателей и потому повинный в допущенной ошибке, дважды, таким образом, оказывается на пути Масловой: первый раз в молодые годы, соблазнив ее (история «падения» Катюши изложена во 2-й, 12—18-й главах первой части романа) и отправив тем самым ее на дно жизни, и во второй, уже невольной, — на каторгу (он, как и другие, занятый своими мыслями, не заметил судебной оплошности). Затем он постепенно все более втягивается в попытку загладить зло, которое причинил этой женщине, и перед ним открывается бездна несправедливостей, в пучину которых давно уже погружены простые русские люди, только он до поры до времени не подозревал об этом.

Впервые Толстой пишет роман-разоблачение, роман-отрицание — отрицание не отдельных частных явлений жизни, как в повестях 80—90-х годов, а всей жизни, всего существующего порядка вещей, притом самого жестокого, ужасного и несправедливого по отношению к громадной массе народа. Именно романский жанр дает возможность автору создать масштабное, широкое изображение действительности, которое бы отвечало поставленной им перед собой задаче.

После краткого, но энергичного вступления, в первый же момент обнажающего резкий контраст-противоположение: комфортное, спо-

койное, праздное существование Нехлюдова и темные камеры и коридоры тюремного острога, где заключена Маслова, начинают множиться, расширяться наблюдения Нехлюдова, захватывая все новые и новые впечатления. Сначала суд и судебские чиновники, присяжные заседатели — и произвол вынесения несправедливого приговора; затем ближайшие сферы — адвокатура с лабиринтами хитроумных ходов и судебных интриг; потом более высшие судебные инстанции, где Нехлюдов тщетно пытается найти справедливость. Но это лишь начало долгого его пути. Картина шаг за шагом вырисовывается не просто масштабная, а становится апокалипсически мрачной и безысходной.

Архитектоника романа выразительна и отчетлива. Автор, как новый Вергилий, проводит читателей по трем, в отличие от дантовских шести, кругам ада русской жизни, оттого что они не воображаемые, мифологические, а реальные, не становящиеся менее ужасными. Причем все они у Толстого связаны не с личностными, а с преимущественно общественными недугами и преступлениями и конечной целью своей устремляют стремление нанести зло человеку, унижить, оскорбить его или даже поставить на грань гибели.

Эти романские художественные сферы перекрещиваются, пересекаются, иногда сливаются друг с другом и вновь расходятся, усиливая свое звучание. Каждая из них при этом получает свое энергичное, целеустремленное развитие.

Первый такой круг — суд и судебная система. В этой сфере, как и в других, происходит последовательное укрупнение событий и нарастание ощущения все более и более безнадежного тупика. Из окружного суда дело Масловой переносится в сенат. Но там то же мертвящее равнодушие и формализм, что и в первом судебном звене, и бессмысленный приговор остается в силе. Последняя надежда — прошение на высочайшее имя, т.е. царю, тоже рискует остаться без ответа. В результате не повинный в преступлении, которое ему приписывается, человек, Маслова, отправляется по этапам на каторгу в Сибирь.

Примеров дикого судебного произвола Толстой рисует множество. Некоторые из них поражают своей бессмысленностью, и сами становятся преступлениями, но уже суда, судебного делопроизводства. Главным образом, беззакония совершаются в отношении «простого» народа, с которым суд не церемонится. Такова судьба Катюши Масловой; мнимых «поджигателей», мужа и жены, обвиненных за чужое — причем явное — преступление; любящих друг друга Федосьи и Тараса (она осуждена на каторгу, он следует за ней), идущих в Сибирь с партией уголовников, потому что пущенную в ход судебную машину нельзя остановить, хотя повод для «преступления» оказывается уже бессмыслен-

ным, вымороченным; за толкование Евангелия, расходящееся с церковным, люди (сектанты) приговорены в ссылку, на поселение (в качестве вещественного доказательства на судебном столе лежит святая для всех книга — Евангелие); пятнадцатилетний мальчик из фабричных, голодный и пьяный, крадет с товарищем старые, никому не нужные половники на сумму в три рубля, его соучастник умирает в тюрьме, а он был осужден как «самый опасный для общества человек». По совершенному недоразумению, из-за нелепости в тюрьме могут содержаться длительное время разом более ста тридцати человек, и никому нет до них дела, никто не замечает беззакония, которое творится именем закона.

Жестокости и нелепости суда, утверждает Толстой, доведены до последней степени, поиски справедливости ни к чему не могут привести, так как возникает замкнутый круг, и суд превращается всего лишь в орудие для поддержания существующего порядка вещей, выгодного высшему сословию. Дьявольская интрига судебного производства, по Толстому, заключается в том, что никто из чиновников не несет никакой ответственности за совершаемые преступления перед людьми и народом, потому что дело устроено так, что она не падает на них. «Люди эти страшны, — размышляет Нехлюдов. — Страшнее разбойников. Разбойник все-таки может пожалеть — эти же не могут пожалеть: они застрахованы от жалости». И поэтому нет предела жестокости и зверства с их стороны по отношению к другим, кто попадает в зависимость от них.

Во всем существует круговая порука, никто не виноват здесь в мучениях ни в чем не повинных людей.

Характерно, что обобщение подобных явлений Толстой доверяет персонажу, который по своему положению должен знать всю подноготную знатных персон и представителей власти, громкие скандальные дела, не известные широкой публике, — адвокату. Именно он с удовольствием рассказывает и о преступлении некоего директора департамента, о том, как вместо каторги, которая по закону предстояла ему, он получает почетное назначение губернатором, и о том, как были украдены высокопоставленными людьми деньги, собранные для конкретных дел, как любовница одного из них нажила миллионы на бирже, как один продал, а другой купил жену, — все эти повествования о мошенничествах и преступлениях высших чинов государства, сидящих не в остроге, а на председательских креслах в различных учреждениях, вырастают для Нехлюдова в «ужасные истории царствующего зла». Он считает отныне всякий суд не только бесполезным, но и в высшей степени безнравственным. Это сила не спасающая, а развращающая и унижающая или прямо уничтожающая людей.

Второй заколдованный круг русской жизни — следствие первого, судебного. Это тюрьмы, остроги, каторжные этапы, которые наблюдает путешествующий в «места не столь отдаленные в Сибири» герой романа. Они не выполняют, утверждает Толстой, своего официально-го назначения: наказания, исправления преступников и ограждения общества от них. Правда, он рисует отвратительные типы убийц, которые и в тюрьме продолжают делать свое дело, душат и убивают. Но главная сила обличения направлена на то, чтобы доказать, какой непоправимый нравственный вред и какую угрозу таят для общества такие «исправительные» учреждения, где голодные, праздные, зараженные болезнями, опозоренные люди, запертые в смрадные, забитые до последней степени камеры, содержатся, как дикие звери, и где случайно оступившихся или просто невинных насильственно помещают в сообщество самых развращенных людей-уголовников и доводят их тем самым до высшей степени порока и разврата, не уменьшая, а увеличивая опасность для общества.

Благодаря сюжетному замыслу, отправившему Нехлюдова с каторжанами и ссыльными в Сибирь, читатель наблюдает и сами этапы, — еще одно безжалостное испытание, которого не выдерживают многие: в знойное время пыль, поднятая волочащими цепи ногами, или осенняя непролазная грязь дороги, или зимняя пурга среди сплошного леса, проходы от 20 до 30 верст. Но самое страшное разыгрывалось в тесных этапных помещениях, где оказывались собранными сотни людей. Высшим выражением этих мучений становится для Нехлюдова последняя картина, которую он видит в забитом до предела этапном домишке, где остановилась партия арестантов: маленький мальчик и старик в мокрой одежде спят в луже перед «парахой» (парашей). Такого изображения каторжан и таких сцен тюремной жизни не было в русской литературе со времени «Записок из Мертвого дома» Достоевского.

«Рабство нашего времени»: народ в романе. Третий круг ужасов, возникающий в романе, в какой-то мере парадоксален, потому что это уже не исключительные, а самые обычные сцены жизни и привычные нормы, по которым существует громадная масса людей, преимущественно крестьянское население страны. Перед тем как отправить Нехлюдова в его путешествие по каторжным этапам, Толстой отправляет его прежде в поездку по деревням, принадлежащим ему, и развешивает перед читателем ужасную картину — вымирания целого народа.

Причиной бедственного положения крестьян, поставленных на грань гибели, утверждает Толстой, является то, что у народа отнята земля, оказавшаяся «в руках людей, которые, пользуясь правом на землю, живут трудами этого народа». Однако признание незаконности земель-

пой собственности дело не ограничивается: автор показывает, как люди, прежде связанные самыми сердечными отношениями, отдаляются друг от друга из-за интересов наследования земли, что и произошло с Нехлюдовым и его сестрой, когда-то близких в детстве и в молодости друг другу.

Таким образом, Толстой вводит в роман существенные положения своих публицистических работ философского и религиозного характера. В форме конкретных эпизодов, конкретных образов людей труда он воспроизводит «рабство нашего времени», как сам говорил (см. его работу «Рабство нашего времени»), когда от зари до зари с двухчасовым перерывом на обед приходится по пояс в воде добывать торф или когда во время жатвы из-за того, что крестьянской семье нужны рабочие руки, надо брать из тюрьмы ненавистную невестку (таким парадоксальным образом наладилось счастье Федосьи и Тараса, продолженное на каторге). Народ забит, подавлен и безропотно, как должное, принимает то, что может быть вполне названо действительно рабским состоянием. Человеческое, доброе отношение вызывает в таких людях либо подозрение, либо недоумение. «Сколько ни ездил, — говорит один из случайных спутников Нехлюдова, крестьянин, — таких господ не видел». В таком же положении оказывается и фабричный люд. «Как работаем, никто не видит, а вот как пьем — все видят», — обращается к Нехлюдову рабочий, опоражнивая (с женой) бутылку водки.

Страшной тоской в сердце Нехлюдова отдается все яснее кристаллизующаяся мысль о том, что народ не только вымирает, но привык к своему вымиранию — все эти деревенские жители, которых он встречал в деревнях, но точно такие же были женщины, дети, старики, измученные, озлобленные, одуренные водкой люди в городе; только одни — лишенные земли, а другие по этой же причине согнанные в городскую толпу голодных ремесленников и рабочих. В воспоминаниях Нехлюдова как символ этого неизбывного несчастья и горя постоянно возникает, повторяясь, увиденная им в одной из своих деревень сцена: несчастный, умирающий от голода, старчески улыбающийся младенец на руках истощенной матери. Высший символ человеческого страдания — страдание детей, «слезки ребенка», по Достоевскому, не дает покоя и автору «Воскресения».

Возникает заколдованный круг: фабриканты крадут труд народа, удерживая его плату, правительство со всеми своими чиновниками, в виде налогов, обкрадывает его не переставая, военачальники гордятся своими победами, т.е. убийством все тех же людей руками других таких же бесправных людей, и т.д. «Не боятся они бога, мироеды, кровопийцы проклятые!» «Видно, и вправду правду-то боров сжевал!» — зву-

чат бессильно гневные реплики, итог которым гораздо позднее коротко подведет Маслова: «Я думаю, обижен простой народ... очень уж обижен простой народ».

Но именно этот народ, несмотря на свое ужасное положение, измученный трудом и горем, а главное, вечной несправедливостью, только один и сохраняет в душе во всей чистоте нравственное чувство. Таковы Федосья и старушка, обвиненная в поджоге, с величайшим добродушием переносящие свое заключение, хотя они очевидные жертвы судебного произвола, таков, наконец, безвестный каторжанин, под страхом смерти (если узнают, с ним расправятся уголовники) сообщающий Нехлюдову о том, что на одном из этапов произошла подмена: убийца выдал себя за другого, осужденного на поселение, т.е. в каторжные работы пойдет невинный человек.

Встречи с подобными людьми и вообще деревенским людом вызывают у Нехлюдова неожиданное для него самого впечатление: «Он испытывал чувство радости путешественника, открывшего новый, неизвестный и прекрасный мир».

Светское общество, бюрократическая система, церковь. Резким контрастом, подчеркивающим бедственное положение народа, но вместе с тем его нравственную силу, становится в романе изображение высшего чиновничества и людей света: благополучие существования — и бессодержательность условностей хорошего тона (суть светских разговоров: «после еды пошевелить мускулами языка и горла»), фальшь, отсутствие какой бы то ни было искренности; комфорт, учтивость, покой, — и самая свирепая жестокость по отношению к другим, в особенности же к народу, трудом которого они живут. Все, что концентрирует в себе высший свет, повторяется на более низших «государственных» ступенях общества. «Может быть, и нужны эти губернаторы, смотрители, городовые, — думает Нехлюдов, — но ужасно видеть людей, лишенных главного человеческого свойства — любви и жалости друг к другу». Среди них редки и воспринимаются, как исключения, здоровые, естественные, открытые, честные люди типа Богатырева, бывшего товарища Нехлюдова по полку, а теперь флигель-адъютанта, который собирается передать его прошение о смягчении участи духовоборов в руки царя.

Другой прием, несущий в себе громадную силу сатирического удара, представляет собой соотнесение представителей света и «простолудинов». В главе XVII (часть вторая) появляется история двух убийств: пьяным мужиком, в минуту хмельного раздражения в драке, осужденным затем на каторгу, разлученным с семьей, с родными; закованный в кандалы и с обритой наполовину головой, он пойдет по ужас-

ним этапам в Сибирь. И офицер, хладнокровно застреливший на дуэли единственного сына у матери: он спокойно «сидит в прекрасной комнате на гауптвахте, ест хороший обед, пьет хорошее вино, читает книги и нынче-завтра будет выпущен и будет жить по-прежнему, только сделавшись особенно интересным».

Самая яркая картина-противопоставление помещена автором в финале второй же части романа: мрачное шествие по городу арестантов в страшную жару, когда на глазах у Нехлюдова погибли от солнечного удара в духоте толпы двое каторжан, и другое «шествие» семейства Корчагиных, отправляющихся на дачу, с дюжими носильщиками-лакеями, с жеманной дамой в кресле, которую они несут, с горничной, доктором и другими сопровождающими лицами. Тщательно выполненное контрастное построение вырастает в сатирический образ-символ, содержащий в себе заряд ненависти и негодования автора в отношении существующего порядка жизни.

Еще одним объектом сатирических атак и обобщений, имевших самые серьезные последствия для автора, стали в романе официальная церковь и ее служители. Толстой и здесь высказал то, что уже было сказано им прежде в его философских, религиозных, публицистических работах, но сила воздействия художественных образов гениального писателя была такова, что русские церковники не простили ему этого прегрешения. Одно только описание богослужения в тюремной церкви могло переполнить чашу терпения. Спустя год после опубликования «Воскресения» (1899) постановлением синода в феврале 1901 г. он был отлучен от церкви. Мысль его состояла в утверждении того, что церковь искажила суть христианского учения. Торжественность службы в тюрьме (таинство Святого Причастия), переданная в остро сатирических тонах, дает повод автору высказать свой взгляд на обрядовую сторону церковного дела, запрещенную именно Христом, на то, что он требовал «молиться не в храмах, а в духе и истине; главное же, запретил не только судить людей и держать их в заточении, мучить, позорить, казнить, как это делалось здесь, а запретил всякое насилие над людьми, сказав, что он пришел выпустить пленных на свободу».

В развитии этой темы Толстой использовал тот же самый прием, что и в критике суда и судебных учреждений, — переход от низших инстанций к высшим: здесь возникает то же ощущение заколдованного круга и из тюремной церкви действие переносится в священный синод. Образ обер-прокурора синода К.П. Победоносцева запечатлен в Топорове. Толстой рисовал сцены посещения Нехлюдовым всевластного чиновника, определявшего политику России в годы правления Александра III и (до 1905 г.) Николая II не по собственным впечатлениям: он

никогда не был на приеме у Победоносцева, а по рассказам своей старшей дочери Т.Л. Толстой, которая посетила Победоносцева, по просьбе отца, хлопоча о секте духоборов, жестоко преследовавшихся правительством (мужья, жены, дети отправлялись в разные места ссылки), и передала свои наблюдения отцу. Так что этот выразительный портрет одного из высших лиц русской государственности и православной церкви можно сказать, в какой-то мере написан «с натуры», так как Толстая была прекрасной художницей (ученица И.Е. Репина) и внешние черты оригинала, манера его поведения были схвачены ею и переданы достаточно точно. Топоров в изображении Толстого, несмотря на зловещную внешность («неподвижная маска бледного лица»), всего лишь ловкий чиновник, опасющийся реакции государя на прошение, сильно и ясно написанное, и одно из звеньев круговой поруки, которая призвана всеми силами сдерживать выбивающийся из мрака невежества народ и «не мешать богатым владеть тем богатством, которое они собирали с народа»; слова же о «справедливости, добре, законе, вере, боге и т.п. были только слова и прикрывали самую грубую корысть и жестокость».

Завершая роман, Толстой вновь обращается к идее Христа, говоря о торжествующем зле: «Все дело в том, — думал Нехлюдов, — что люди эти признают законом то, что не есть закон, и не признают законом то, что есть вечный, неизменный, неотложный закон, самим богом написанный в сердцах людей <...> взаимная любовь есть основной закон жизни человеческой». Иными словами говоря, Толстой определил в романе нравственные нормы и принципы, какими они должны быть, с точки зрения своего философского и религиозного представления о том, что бог есть любовь.

Впервые в «Воскресении» Толстой начинает разрабатывать тему, которой он никогда прежде не давал художественного воплощения, — тему революции. Писатель и здесь оказался исключительно сильным и глубоким аналитиком, обладающим даром прозрения. Он дает такую четкую классификацию типов революционеров, что она несет в себе объяснение будущих страшных ее последствий — десятилетий кровавого режима власти, борющейся против собственного же народа после переворота 1917 г.

По его наблюдениям, в среде революционеров есть люди, чистые сердцем, настоящие подвижники, жертвующие собой. Такова Мария Павловна, один из центральных персонажей третьей части романа, — молодая женщина, дочь генерала, говорящая на четырех языках; с девятнадцати лет она ушла из дома, поступила на фабрику, потом, увлекшись народническим движением, жила в деревне, снова, когда потребовалось,

приехала в город. Осуждена она была на каторгу потому, что взяла на себя выстрел, который во время обыска был сделан в темноте одним из ее товарищей. Ее отличительная черта состоит в том, что она всегда, в любом положении стремится «найти случай служения другим».

Особенно симпатичен Нехлюдову умирающий от чахотки Крыльцов. Блестяще закончивший математический факультет, он был арестован случайно, однако, оказавшись в первое же свое заключение свидетелем казни двух молодых людей, несправедливо осужденных погибнуть на виселице, он примкнул к революционерам-народовольцам и ставил себе задачей развязать тотальный террор против правительства, действующего такими методами. Смертная казнь была заменена ему бессрочной каторгой; погибает он на одном из этапов, и Нехлюдов случайно, в последний раз видит уже мертвое прекрасное его лицо.

Толстой изображает людей, попавших в революционное движение преимущественно из интеллигентного круга. Но есть среди них и крестьянин Набатов, и фабричный рабочий Кондратьев. Характерно, что именно Набатов, от которого всегда распространяется бодрость и веселость, выросший благодаря таланту и трудолюбию в сельского учителя-пропагандиста, целью себе ставит просвещение, сплочение рабочего, в особенности крестьянского народа. Революция, по его мнению, не должна ломать всего государственного, давно сложившегося здания: он решительно расходится с теми, кто требовал его разрушения и полного изменения всех форм жизни. В религиозном отношении, отмечает Толстой, «он был также типичным крестьянником. Ему никакого дела не было до того, каким образом начался мир, по Монсею или Дарвину, и дарвинизм, который так казался важен его сотоварищам, для него был такой же игрушкой мысли, как и творение в шесть дней». Кондратьев отличается от него не просто абсолютной верой в знания, но и тем, что готов последовательно претворять идею разрушения в жизнь, не особенно считаясь с ней самой.

Толстой не идеализирует новых для себя героев. Хотя с симпатией изображает некоторых из них. В заключении V главы третьей части романа он дает краткую, но в высшей степени выразительную систематизацию различных групп этих людей, используя прием, который был разработан им уже в ранних его произведениях (рассказы «Рубка леса» и «Набег»: изображение типов русских солдат и офицеров). Это не «сплошные злодеи», как их рисует правительство, но и не «сплошные герои», а самые «обыкновенные люди, между которыми были, как и везде, хорошие и дурные, и средние люди».

Причины, заставившие их вступить на опасный путь, утверждает Толстой, также были различны. Одни искренно считали себя обязан-

ными бороться с существующим злом. Но были среди них и такие, кто избрал эту деятельность из эгоистических, тщеславных побуждений. Отличие их от обыкновенных людей, говорящее в их пользу, состояло в том, что те из них, кто возвышался над средним уровнем, представляли собой часто образцы редкой нравственной высоты; те же, которые были ниже среднего уровня, состояли часто из людей неискренних, тщеславных, честолюбивых и вместе с тем крайне самоуверенных, заносчивых, высокомерных. К последним относится автором Новодворов, претендующий на то, чтобы занять положение руководителя партии. Узость, односторонность, холодная логичность, безграничная уверенность в своей правоте при отсутствии нравственных и эстетических свойств, которые «вызывают сомнения и колебания», формируют в Новодворове способность группировать вокруг себя и благожелательно относиться только к людям, преклоняющимся перед ним, слепо верящим ему.

Толстой, не подозревая о том, дает «формулу» уже близкого исторического будущего России — кровавых событий, последовавших за революцией 1917 г. Эту идею, подтвержденную самой реальностью, высказывает в романе самый дорогой автору герой — Крыльцов. Он, отвергающий партийных вождей типа Новодворова, говорит, задыхаясь и страдая: «Им совершенно все равно, погибнут, не погибнут десятки, сотни людей, да каких людей! Напротив, им именно нужно, чтобы погибли лучшие». Произвол, деспотизм, казни, страдания — таков удел новой революции, как и прежних, утверждает Толстой.

Писатель, таким образом, предсказал трагическое будущее России, но не мог предположить — в отличие от Достоевского с его «Бесами», — какой чудовищный, массовый характер приобретет этот террор партийных властей, когда на гибель будут обречены не десятки и сотни, а десятки миллионов людей, невинных жертв тоталитарного режима. Созданный Толстым образ Новодворова схватил еще одну глубинную суть русской революционной «идеи»: холодное, презрительное, высокомерное, безжалостное отношение не только к сильным мира сего, а к тому самому народу, которому они, кажется, призваны служить: у них рука не дрогнет уничтожить и этих людей, если они замешкаются в преображении, в пересозидании мира по их, — хотя бы и самым бредовым и диким — меркам и предписаниям.

Если резкая критика новоявленных спасителей России, звавших на путь кровавых экспериментов, зиждется у Толстого, как и у Достоевского, на следовании христианским заповедям, то довольно курьезным примером вторжения в создаваемую им художественную систему теории религиозного сознания и последовательной нравственности мож-

по считать любопытный факт: самых ярких, постоянно выделяемых им из среды революционеров, — притом одновременно двух (!) — Марию Павловну и Симонсона, вызывающих восхищение у Катюши Масловой, автор наделил одной и той же чертой — отвращением к плотской любви, Симонсон к тому же еще и вегетарианец, как и сам Толстой. Иными словами говоря, темы публицистики Толстого часто в этом романе переключиваются в художественную ткань произведения и становились ею. Он повторил в «Воскресении» мысль, которая занимала его еще в «Крейцеровой сонате» и в особенности была четко и резко высказана им в Послесловии к этой повести.

Случилось так, что самый небольшой по объему последний роман Толстого оказался и самым насыщенным, самым масштабным по охвату различных сторон русской жизни и по остроте и силе поставленных в нем проблем социальной, государственной, общественной ее сущности.

Символика названия романа. Однако, как и всякий роман, «Воскресение» имеет в основе сюжета «романическую», как принято было тогда говорить, т.е. любовную, интригу. Она достаточно сложна и выходит далеко за пределы той реальной истории, которая дала толчок замыслу писателя в рассказе А.Ф. Кони. Это в полном смысле беллетристический, принадлежащий только Толстому-художнику вымысел.

Катюша Маслова, скатившаяся на дно жизни, — «мертвая женщина», как определяет ее Нехлюдов в первые же встречи с ней в остроге. Суть ее преображения заключается в том, что, пережив состояние недоброжелательности, порой ненависти к нему как причине всех своих несчастий, она постепенно возвращается к молодому своему раннему чувству: она вновь любит Нехлюдова прежней чистой, искренней любовью. Однако, не желая осложнить его жизнь, связывает свою судьбу с Симонсоном.

Нехлюдов же оказывается в более сложном положении. Он «любит ее не для себя, а для бога». Но он не может отказаться от прежней своей жизни с ее изяществом, эстетикой, тонкими духовными потребностями. К чему приведет его эта «чистка души», в очередной раз переживаемый им новый этап самосовершенствования, автор не знает, во всяком случае, он не показывает это читателю. Символическое звучание заглавия романа — «Воскресение» — вполне осуществилось в судьбе героини, Катюши Масловой. У нее воскресение души произошло. Состоится ли, и до какой степени, подобное же преображение Нехлюдова — неизвестно. Автор оставляет своего героя на перепутье долгого пути и на полуфразе размышлений его об избранной им новой жизни. Роман закончен раздумьями героя, но не поступком, как в случае с Масловой.

Новаторство романной техники

О жанре романов Толстого. Толстой — один из величайших новаторов русской и мировой литературы. Создав «Войну и мир», он не смог определить ее жанра и назвал ее просто — «книгой» (статья «Несколько слов по поводу книги «Война и мир»). «Что такое «Война и мир»? — писал он, — это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. «Война и мир» есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось». Позднее произведение было определено исследователями как роман-эпопея, причем определение было заимствовано из дефиниций Гегеля в его «Эстетике» по поводу древнегреческой эпопеи. «Мир нации и эпохи», «всеобщее эпическое состояние мира», по Гегелю, — это не случайное происшествие, а «действие, вплетенное в целостность своего времени и состояния нации». Природа, семья, государственная, общественная жизнь предстают в эпопее как некоторое внутреннее единство, а не просто как обширная панорама жизни. С точки зрения понятия «нация» и определяли западные исследователи (Дж. Стайнер) идеологические опоры романа, вызывая бурные протесты отечественной литературной, социологически ориентированной науки, уверявшей, что такого не может быть в романе, где нация распадается на высшие классы и «народ», хотя в этом возражении тоже существовали свои резоны.

С романом Толстого было соотнесено и еще одно положение Гегеля — «героическое состояние мира», заключающееся «в сплоченности и в сознании, что один значит что-то только в единстве с другими». Поэтому часто говорят о романе как о «народной героической эпопее».

Однако такие определения все-таки не охватывают жанровой необычности и сложности «Войны и мира», а тем более, — *общих* свойств романов Толстого, которые роднили бы их между собой. Ведь «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение» — это одна авторская рука, одно авторское сознание, одно мировосприятие и, что естественно, — одни художественные приемы, варьируемые, но близкие, свойственные именно Толстому.

Неповторимое своеобразие типологии толстовского романа, новаторского явления в литературе, созданного им, можно было бы определить как *жанровую полифункциональность*, как сложнейший жанровый *синтез*.

В самом деле, все без исключения романы Толстого — это *психологические* и вместе с тем *бытовые* романы, *семейные* и *исторические* с подчеркнутым интересом к историческим событиям и фактам настоящего времени и прошлого, а «Война и мир» к тому же несет в

себе черты *романа-хроники*: уже в первый момент его появления в журнальной редакции 1865—1866 гг. он так и воспринимался читателями. Все романы Толстого обладают жанровыми чертами романа *испытаний* и *воспитательного романа*; «Война и мир», в особенности «Воскресение» и отчасти даже «Анна Каренина» — чертами *романа странствий*. Наконец, это *философские романы*, так как философичность — свойство художественной мысли Толстого, а философия — его родная стихия: вопросы бытия, жизни и смерти, работы человеческого сознания всегда его особенно занимают.

Он подлинный разрушитель жанровых канонов. Например, в основе семейного романа всегда оставалась так называемая «романическая», или любовная, интрига. Однако о романах Толстого уже нельзя сказать так, как говорил Салтыков-Щедрин, иронизируя над сюжетными построениями Тургенева: в его романах на каждого помещика, непременно порядочного и симпатичного, «приходится по соответствующей помещице», а любовь в его изображении — такое трогательное чувство, что каждый околоточный надзиратель, т.е. грубый низший полицейский чин, готов стать «во фрунт» и взять под козырек. У Толстого же «романическая» интрига всегда уходит в глубокие пласты жизни, осложняется философскими, религиозно-нравственными истолкованиями.

Более того, создается представление, что Толстой не просто нарушает, а прямо разрушает привычные жанровые опоры романа, такой эпической формы, где автор должен стоять вне событий, которые идут своим чередом и не зависят от его воли, даже если он и является героем-повествователем, что у Толстого случается крайне редко, как это было в «Семейном счастье».

А здесь он, прерывая повествование, вдруг выходит на авансцену и начинает рассуждать с читателем, как *публицист*, опровергая одну точку зрения, утверждая другую, излагает авторские взгляды на исторические события и исторических лиц, выдвигает философские, нравственные концепции, тут же развивая их.

С точки зрения представлений о романе как особой объективной, эпической форме — это своего рода «жанровый неологизм». Ничего подобного до Толстого не существовало. Самое замечательное же состоит в том, что чуждые, казалось бы, романной природе вторжения оказывались у него и органичными, и необходимыми. Попытки вывести такие фрагменты за пределы романа разрушали его целостную художественную ткань, как это случилось с «Войной и миром» в некоторых переизданиях.

Даже вопросы *эстетики* и *психологии творчества* подвергаются обсуждению на страницах его романов. Если сделать выборку всех

эпизодов, связанных с художником Михайловым в «Анне Карениной», то получится своего рода микротрактат об искусстве и исследовании творческого процесса работы художника. Многие идеи будущего создания Толстого — «Что такое искусство?» (1898) — уже заложены были здесь, в «Анне Карениной».

Проблемы характерологии: теория характера. Уникальный случай: в «Воскресении» Толстой изложил целый свод принципов важнейшего раздела собственной поэтики — теорию характера. Глава 59 части первой открывается размышлением: «Люди, как реки: вода во всех одинаковая, везде одна и та же, но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то чистая, то мутная, то холодная, то теплая. Каждый человек несет в себе задатки всех свойств людских. Одно из самых обычных и распространенных суеверий то, что каждый человек имеет одни свои определенные свойства, что бывает человек добрый, злой, умный, глупый, энергичный, апатичный и т.д... А мы всегда так делим людей. И это неверно».

Парадокс состоит в том, что теория характера (Толстой так и определяет ее главное положение — «*текучесть характера*») наиболее полно сформулирована не на страницах статей, трактата или дневника, а в романе! Суть этой концепции, по которой Толстой строит изображение своих действующих лиц, состоит в двух положениях: *контрастность*, т.е. отсутствие однотонности в художественной трактовке героя, и *движение, развитие* характера.

«Люди — пегие: дурные и хорошие вместе», — замечает Толстой в одной из дневниковых записей. А в другом случае говорит: «Мы пишем не так грубо, как прежде: злодей — только злодей и Добротворов — только добротворов, но все-таки ужасно грубо, одноцветно». Цель художника, утверждает он, — добиться того, чтобы создаваемые им лица «оживали бесконечной сложностью всего живого».

В научной литературе о Толстом одно время бытовало мнение, что этих качеств он лишает отрицательных героев, что они душевно «неподвижны и статичны». Но стоит только вспомнить старого князя Курагина, отказывающегося от заветного «мозаичного портфеля» и борьбы за него, или Анатоля Курагина, рыдающего в лекарской палатке на Бородинском поле, или Долохова после дуэли с Пьером Безуховым, где он чуть было хладнокровно не застрелил беспомощного человека, а между тем он оказывается нежным сыном и братом, или, наконец, самого «нелюбимого» его персонажа — Наполеона, «актерствующего» героя. Ведь автор на каждом шагу преследует его насмешками, злейшей иронией, и вдруг на Шевардинском редуте привычная маска величия падает с его лица, и перед неожиданно надвигающейся катастрофой

он испытывает не свойственное ему чувство растерянности, и ужас неотразимой гибели охватывает беспомощного человека.

Толстой дает возможность своим героям пережить те состояния, какие требуют от них положения и события, в которые они поставлены произведением. Действующие лица у него поступают так, как должны поступать в тех или иных обстоятельствах сюжетного действия, а не так, как требует авторская точка зрения, авторские симпатии или антипатии.

Можно вспомнить и множество других эпизодов: например, холодную чиновничью «машину», Каренина, рыдающего у постели умирающей жены, или сцену, когда он не может из-за сильнейшего волнения выговорить слово «перестрадал»; или ловкий служака, искусно лавирующий интриган, сделавший удачную судебскую карьеру, вульгарный, самоуверенный чиновник, крайне тщеславный, вдруг плачет слезами искреннего, оскорбленного в лучших своих чувствах человека («Воскресение»: часть вторая, заключение 33-й главы).

Достаточно вспомнить эти и многие другие достижения Толстого-психолога, чтобы убедиться в том, что его персонажи не укладываются в классификации по принципу: «положительные» или «отрицательные» герои; у него все более сложно, схематические рубрики, уместные в иной писательской манере, рушатся у нас на глазах. Гораздо более прав был В.В.Вересаев в «Записках врача», утверждая, что великое преимущество Толстого как художника заключается в его «поразительно человеческом отношении к рисуемым лицам».

Одно из великих новаторских открытий Толстого в изображении жизни характера заключается в том, что Н.Г. Чернышевский, обращаясь еще к ранним его произведениям, определял как «диалектику души», т.е. самодвижение мыслей, чувств героев. Толстого интересует сам процесс работы сознания персонажа, в то время как других авторов — конечный результат. Наиболее полно эта предшествующая Толстому традиция была высказана Тургеневым: «Художник должен быть психологом, но тайным».

Толстой как раз это «тайное» делает явным. «Внимание графа Толстого, — писал Чернышевский, — более всего обращено на то, как одни чувства и мысли развиваются из других... он не ограничивается изображением результатов психического процесса: его интересует самый процесс, — и едва уловимые явления этой внутренней жизни, сменяющиеся одно другим с чрезвычайной быстротой и неистощимым разнообразием». Для иллюстрации этой мысли Чернышевский помещает в статью пространный отрывок из «Севастопольских рассказов»: смерть ротмистра Праскухина. На расстоянии шага от него крутится злобещий шар

артиллерийского снаряда. Рой мыслей проносится в голове героя, самых неожиданных и беспорядочных; ему вспоминается долг, который давно следовало бы заплатить; цыганский мотив приходит в голову; в воображении рисуется женщина, которую он любил, человек, нанесший ему оскорбление, оставшееся неотмытым; в глазах мелькают солдаты, которые идут мимо и рискуют раздавить его; с этими и тысячами других воспоминаний связывается «чувство настоящего — ожидание смерти и ужаса».

Художественная техника Толстого оказывается такова, что миг, мгновение способны развернуться у него в обширное пространство повествования. Значительный по своему объему фрагмент текста завершается краткой «рубленной» фразой: «Он был убит на месте осколком в середину груди».

Толстой со своими художественными новациями далеко опережал время. Диалектика души и внутренний монолог, когда авторское повествование замещалось голосом героя, непосредственно передающим духовно-душевные его движения, его мысли и чувства, были новыми способами художественного изображения работы человеческого сознания, созданными именно им задолго, по утверждению Вл. Набокова, до Джеймса Джойса с его «Улиссом» и только позднее получившими определение «потока сознания». Точно так же он опередил построения экзистенциализма с концентрацией внимания не на событии, а на состоянии познающего субъекта — черта, присущая более поздней европейской литературе середины — конца XX столетия (Ф. Кафка, А. Камю, Ф. Моруа). Наиболее полное и яркое выражение эта художественная манера нашла в гениальной повести «Смерть Ивана Ильича», где нет сюжетного действия, а есть изображение процесса мучительного угасания человека, путей его самопознания.

Объективность повествования. Принципы портретирования. Одна из тайн техники Толстого-прозаика заключена в способности передать поразительное ощущение реальности изображаемого. Он использует ради этого различные приемы. Например, насыщает свои романы постоянным соотносением вымысла с действительной жизнью: широко вводит в художественную ткань повествования документы, исторические свидетельства, исторические лица в качестве действующих лиц вымышленного повествования, упоминания о конкретных событиях и фактах той или иной поры, аналитические построения, свойственные очерковым жанрам, как это случается уже в ранних рассказах («Рубка леса» и «Набег» — типы солдат и офицеров), в романах («Воскресение»: типы арестантов — часть 2-я,

гл. XXX; типы революционеров — часть 3-я, гл. V, XII, XV); сохраняет точность местного колорита: вплоть до сибирских беззлобных ругательств («Воскресение») и т.п.

Беллетристика сопрягается с реальностью: вымышленные персонажи действуют бок о бок с историческими лицами («Война и мир»); романное время совмещается с действительным («Анна Каренина», «Воскресение»); свободное субъективное повествование — с публицистической манерой, требующей опоры на объективность, на жизненные факты. Автор, словно для того чтобы его не заподозрили в сгущении красок и в преувеличениях, может дать сноску в романном тексте, подтверждающую то, чего никогда не было, что является плодом его воображения — созданную им картину: ужасные сцены прохода измученных каторжан по знойным городским улицам и их гибели, свидетелем чего был Нехлюдов. Толстой дает следующее авторское подстрочное примечание: «В начале 80-х годов пять человек арестантов умерло в один день от солнечного удара, в то время как их переводили из Бутырского замка на вокзал Нижегородской железной дороги».

Однако правда искусства не становится у него копией, двойником правды жизни. Очень внимательный к соотношениям событий романов с фактами реальной действительности, он не замечает, например, того, что драматизм сюжетной линии: Вронский — Анна достигает такого напряжения, что, по наблюдению Вл. Набокова (в романе «Пнин»), значительно опережает реальное движение событий в романном повествовании. «К тому времени, — пишет Набоков, — когда в воскресенье вечером, в мае 1876 г., Анна бросается под товарный поезд, она просуществовала больше четырех лет от начала романа, но в жизни Левиных за это же время, с 1872 по 1876 г., прошло едва три года». (Роман «Пнин»; то же наблюдение содержится и в его лекциях по русской литературе.)

Художник концентрирует, уплотняет время, сам того не осознавая, и достигает все нарастающего ощущения трагичности неумолимо приближающейся развязки.

Иногда Толстой находит совершенно оригинальные и в высшей степени остроумные приемы, придающие впечатление правдоподобия созданным им литературным героям. Так как, признавался он, говоря о процессе создания «Войны и мира», ему было неловко, что в романе оказываются рядом, непосредственно в действии, исторические и никогда не существовавшие, рожденные его воображением лица, он старался подобрать последним такие имена, какие бы не звучали фальшиво для русского человека. Князей Друбецких и Болконских не было в русской истории, но она знала князей *Трубецких* и князей *Волконских*

(древнейший русский род самого Толстого по материнской линии); Марья Дмитриевна Ахросимова не существовала в действительности, но богатая московская барыня Марья Дмитриевна *Офросимова* жила в те годы в Москве, и писатель знал ее по мемуарным источникам; графы Ростовы в одной из ранних черновых редакций назывались графами *Толстыми* (старший из них, граф Илья Ростов, имел прямым прототипом деда писателя, который был хорошо знаком с ним по семейным преданиям и мемуарам современников); прообразом приятеля Николая Ростова, отчаянного храбреца, гусара Васьки Денисова, как звали его друзья, был, сохранивший многие свои черты в вымышленном персонаже, прославленный герой войны 1812 г., известный поэт пушкинской поры *Денис Васильевич* Давыдов (отчество становится именем, имя — фамилией).

Художественные приемы Толстого-прозаика порой были в высшей степени парадоксальны. Сам он не раз повторял, что главное для писателя — не написать, а не написать лишнее. Впечатление неотразимой правды, пластичности, рельефности создаваемых им картин заключалось в том, что он сознательно *не дорисовывал* их, оставляя простор читательскому воображению, праву читателя по-своему увидеть ту или иную сцену. Его манера резко отличается от тургеневской, когда автор в момент появления нового персонажа мгновенно прерывает нить повествования и становится биографом и живописцем, давая подробные сведения о новом лице и тщательное описание его внешности. Толстой же не просто прямо вводит не знакомый читателю персонаж в давно начавшееся действие, ничем не предваряя знакомство с ним, но и дает — с точки зрения традиции (подробное описание внешности персонажа) — «мнимый» его портрет, лишенный детализирования.

«В это время в гостиную вошло новое лицо. Новое лицо это был молодой князь Андрей Болконский, муж маленькой княгини. Князь Болконский был небольшого роста, весьма красивый молодой человек с определенными и сухими чертами. Все в его фигуре, начиная от усталого, скучающего взгляда до тихого мерного шага, представляло самую резкую противоположность с его маленькою оживленною женой. Ему, видимо, все бывшие в гостиной не только были знакомы, но уж надоели ему так, что и смотреть на них, и слушать их ему было очень скучно. Из всех же прискучивших ему лиц лицо его хорошенькой жены, казалось, больше всех ему надоело. С гримасой, портившею его красивое лицо, он отвернулся от нее. Он поцеловал руку Анны Павловны и, цу-рясь, оглядел все общество».

Только потом мы увидим его «неожиданно-добрую и приятную улыбку», обращенную к Пьеру, откровенную усмешку — к Анне Пав-

ловие Шерер; услышим «сухо-неприятный» голос, осаживающий суетящегося князя Ипполита, и тот же, но «ласковый и нежный голос» — при прощании с Пьером; спустя некоторое время — «холодную учтивость» в обращении к жене и «дрожащее нервическим оживлением каждого мускула» лицо в момент воодушевления.

Иными словами говоря, автор дополняет прежний лаконичный портрет все новыми психологическими подробностями, расширяя представление читателя о герое.

То, что Толстой рассчитывает на творческую работу воспринимающего сознания, создает, например, большие трудности для кинематографического воплощения его героев. Ведь у каждого читателя — свое представление о нем, притом не только о характере, но и о внешнем облике персонажа.

Или свойственный именно Толстому прием портретирования, когда часть замещает целое, и вместо портретного описания возникает какая-то одна характерная, акцентируемая автором, постоянно повторяющаяся деталь: глаза княжны Марьи; восторженная улыбка Шерер; верхняя губка княгини Болконской, когда дефект внешности, как это бывает у привлекательных женщин, становится чертой ее особенной красоты; массивный, толстый, неповоротливый Пьер; необычный мимический «жест» Долохова, верхняя губа энергично опускается на нижнюю; маленький рост, картавость Денисова; крепкое пожатие руки Анны Карениной (черта, повторенная в Масловой), энергия ее движений и не портящая общее неотразимое впечатление полнота, завитки черных волос на затылке; «прекрасные глаза» Крыльцова и своеобразная красота лица — «бараньи, добрые, правдивые глаза» — привлекательной молодой женщины-революционерки Марии Павловны («Воскресение»); если нет ничего стоящего внимания, то хотя бы белые, крепкие зубы Вронского и его рано плешивящая голова и т.п.

Фиксация этого приема в исследованиях творчества Толстого стала едва ли не общим местом. Однако внимание при этом не обращается, как правило, на одно важное (и несколько неожиданное) обстоятельство: статика повторений под рукой Толстого приобретает яркую динамику психологически изменчивой трактовки героя. Не будь этого, Толстой был бы простым последователем Диккенса, любимейшего своего писателя, множество раз перечитываемого им, у которого подобный прием ярко представлен. Но наполнить его богатством внутренней жизни персонажа смог только Толстой. Так, портретная особенная черта Катюши Масловой, как часто бывает у Толстого, — ее взгляд, ее глаза. «Катюша, сияя улыбкой и *черными, как мокрая смородина, глазами*, летела навстречу». Затем добавится, тоже становящаяся

ся постоянной, как и цвет (черный), дополнительная характерная деталь: *«немного косившие глаза»*.

В дальнейшем устойчивые портретные черты будут постоянно упоминаться. Но это не тождественные, а вариативные повторы, отмечающие движения души героини, ее преображение от мертвой женщины к прежней Катье Масловой:

«Лицо ее вдруг выразило испуг. Косые глаза ее, остановившись, смотрели и не смотрели на него.

...проговорила она, злобно хмурясь.

...с уставленными в угол косыми глазами лежала так до вечера.

...в страшно скосившихся глазах <...> Нехлюдов прочел опять напуганное и злое выражение.

...взглянув на него своим косым взглядом... глаза ее улыбались.

...она вспыхнула <...> покраснела <...> в выражении лица ее было что-то новое: сдержанное, застенчивое, как показалось Нехлюдову, недоброжелательное к нему <...> Она <...> удивленно взглянула на него своими раскосыми глазами.

...все лицо ее просияло радостью.

...глядя ему в глаза своим косым таинственным взглядом.

...черные глаза ее заблестели от выступивших слез.

...в странном косом взгляде и жалостной улыбке».

В душе героини происходит сложнейшая работа, которая передается автором в гибкой вариативности повторяющейся, устойчивой портретной подробности. Этот прием для него очень важен и используется по отношению к разным его персонажам.

Задумываясь еще в ранних шагах творчества над традиционными способами изображения характера, Толстой замечает: «Мне кажется, что описать человека нельзя, а можно описать, как он на тебя подействовал». Он так и делает, создавая свои приемы портретирования, например косвенного портретирования, когда портрет характеризует не только героя, но и состояние другого персонажа, его наблюдающего. Важно, что это не авторская точка зрения, а точка зрения воспринимающего лица, и столько же характеризует предмет его наблюдения, сколько и его самого.

Например, подробность, которая трактуется часто в таком духе, что автор наделяет Каренина отрицательными чертами внешности, потому что он неприятен ему, вызывает его антипатию. Но при этом не замечается, что это взгляд не автора, а персонажа. Речь идет об Анне: «Ах, боже мой! Отчего у него стали такие уши?» — подумала она, глядя на <...> особенно поразившие ее теперь хрящи ушей, подпиравшие поля круглой шляпы».

Суть эпизода заключается в том, что раньше она не видела этого. Но сейчас, познакомившись с Вронским, все еще под обаянием встречи, она вдруг фиксирует то, что прежде не замечала. Нечто подобное происходит и с Вронским, и появляется еще один «портрет» Каренина, увиденный глазами соперника: «Походка Алексея Александровича, ворочавшего всем тазом и тупыми ногами, особенно оскорбляла Вронского». Если иметь в виду, что в романе часто впечатления Анны и Вронского дублируют (вариативно) друг друга, то это — один из подобных случаев.

А вот портретная деталь Мисси, которую все прочат в невесты Нехлюдову: он вдруг обращает внимание на ноготь ее большого пальца, такой же, как у ее отца, крайне антипатичного Нехлюдову, тупого, самодовольного, с сомнительной репутацией человека. Эта подробность тоже рассчитана на читательское восприятие: не похожа ли дочь, демонстрирующая такую утонченность и нежность, на своего отца? Когда-то Гоголь дал шаржированный портрет Петровича в «Шинели», подробно описав большой ноготь ноги портного. Но он иронизировал над устойчивыми литературными приемами, и Петрович все-таки остается Петровичем. Здесь же Толстой, словно никакого смысла не вкладывая в неожиданно попадающуюся на глаза героя деталь внешности его избранницы, соединяет разом по крайней мере три смысловых поля: состояние Нехлюдова с его сомнениями, Мисси с ее злополучным ногтем, похожим по своим очертаниям на ноготь отца, и ассоциативно — сам генерал с его грубостью, неумной бравадой, отвратительным чванством воссоздается в памяти Нехлюдова, да и читателя тоже. Не дай бог, дочь окажется похожей на отца!

Еще один совершенно оригинальный, но очень эффективный прием характерологии — французский язык, которым говорят герои. Толстой начал разрабатывать этот прием уже в ранних своих произведениях, еще в «Набеге» (генерал и его свита). Особенно ярко он проявился в «Войне и мире» и затем будет использоваться во всех его романах, в пьесах «Плоды просвещения», «Живой труп». Толстой использует французский язык для того, чтобы, во-первых, передать особый склад мысли, особый психологический и речевой настрой персонажа. Поэтому Наполеон с точки зрения здравого смысла самым парадоксальным образом у него говорил по-русски, включая в речь французские слова и фразы. Точно так же и многие герои аристократического круга, изъясняющиеся на французском лучше и точнее, чем на родном языке. Это именно прием характерологии, который Толстой очень высоко ценил, считая его своим открытием. В статье «Несколько слов о книге “Война и мир”» он не без иронии замечает, что те, ко-

торым кажется смешно, что Наполеон говорит то по-русски, то по-французски, напоминают ему человека, смотрящего на живописный портрет, но вместо искусственно наложенных теней видящего какое-то сомнительное черное пятно под носом. Когда в «Воскресении» появляется английский миссионер, то он, естественно, тоже то и дело переходит на родную речь. Характерно, что его переводчиком выступает Нехлюдов.

Но, помимо обрисовки персонажа, тот же прием служил созданию ощущения правдоподобия, документализма изображаемого.

Опыт Толстого оказался настолько значителен и связан с такими общими, глубинными закономерностями художественного творчества, что был подхвачен театром и кинематографом XX столетия: внутренний монолог — и голос за кадром (или чтец от автора); диалектика души — и поток сознания героя, переданный кинематографическими средствами; громадные пространства работы мыслей и чувств, спрессованные в мгновения краткотекущего времени. Наконец, то, что Толстой трактовал как некую парадоксальность (использование в «Войне и мире» французского языка), стало нормой кино XX в. с его ярко выраженным стремлением к аутентичности, к подлинности исторического локального колорита, когда французы говорят со своими соотечественниками или с людьми светского круга по-французски, немцы — на немецком, но англичане и немцы, если это события, как у Толстого XIX в., — по-французски, так как дипломатическим и в какой-то мере и международным языком тогда был французский язык.

Капитальнейшие творческие находки Толстого свидетельствуют о том, что центральной в его поэтике была проблема художественного восприятия. Именно благодаря постоянной сосредоточенности на ней как выдающегося теоретика искусства, ему и в своей практике гениального писателя удавалось добиться неотразимого впечатления достоверности изображаемого, он стал недостижимым мастером в рельефности, пластике, правдивости воссоздания жизни в художественной картине, и к нему, несмотря на все усилия, никому так и не удалось приблизиться. Он остается в этом смысле и по сей день особенным, недостижимым русским мастером.

Он добивался, например, полного эффекта слияния читателя со своими героями. Если признанный в сфере пейзажной живописи Тургенев рисует обычно две картины: зарисовку природы и работу души героя, созвучную ей, так что известный исследователь литературы XIX в. Г.А. Бялый говорит, имея в виду первый роман Тургенева («Рудин»): «пейзаж для Натальи» или «рудинский пейзаж», — то о Толстом такого уже не скажешь. Он смотрит на жизнь глазами своего героя и передает нам не

результат его мысли, а сам процесс работы этой мысли, само постижение героем того, что разворачивается у него перед глазами: «Пригретый весенним солнцем, он (князь Андрей) сидел в коляске, поглядывая на первую траву, первые листья березы и первые клубы белых весенних облаков, разбегавшихся по яркой синеве неба. Он ни о чем не думал, а весело и бессмысленно смотрел по сторонам. Проехали перевоз, на котором он год тому назад говорил с Пьером. Проехали грязную деревню, гумны, зеленя, спуск с оставшимся снегом у моста... и въехали в березовый лес по обеим сторонам дороги. В лесу было почти жарко, ветру не слышно было. Береза, вся обсеянная зелеными клейкими листьями, не шевелилась, и из-под прошлогодних листьев, поднимая их, вылезала зеленая, первая трава и лиловые цветы...»

Перед читателем появляется движущая панорама характерных картин деревенского пейзажа. Автор как будто ничего иного не делает, как фиксирует то, что оказывается на глазах героя, но эффект оказывается поразительным. Условность приема, где пейзаж становится «аккомпанементом» чувству героя, своего рода сравнением или параллелизмом, где одно явление уточняется за счет другого, поставленного рядом, исчезает. Пейзаж перестает быть фоном, на котором происходит действие. Перед читателем разворачивается восприятие именно персонажа романа, но так и в такой форме, что читатель не просто следит за мыслью героя, но сам мыслит и, пробегая глазами те же картины, которые попадают на глаза герою, испытывает такое чувство, что это — его восприятие этой жизни, его ощущение этой природы, его пережитое чувство. Он перевоплощается в такие моменты в характер действующего лица, становясь на время то князем Андреем с его невеселыми мыслями, то Пьером, наблюдающим панораму Бородинского сражения, то штабс-капитаном Тушиным, составившим себе свой особый мирок в момент ожесточенной дуэли французских и русской батарей, то Вронского в драматический момент скачки, закончившейся неожиданной гибелью его лошади. Совершенно чуждая читателю жизнь становится, благодаря искусству Толстого, его собственным духовно-душевным достоянием.

Пластика изображения. Одна из феноменальных особенностей творческой манеры Толстого заключается в его способности создавать такие картины жизни, которые вызывают почти физическое ощущение реальности изображаемого. «Нарисованное» словом писателя вырастает перед читателем с неотразимой убедительностью второй природы, не менее правдивой, чем сама действительность. По словам М. Горького, рука в таких случаях невольно тянется, чтобы пальцем потрогать то, что высказано Толстым.

Глубокой психологической мотивировкой поступков и состояний персонажей этого эффекта не объяснить. Его причины лежат в особой организации художественной ткани повествования. Она строится Толстым в расчете на психологию *читательского восприятия*. Этой проблеме он не случайно уделял такое повышенное внимание и как практик, и как теоретик искусства. «Описания, — замечает он, — тогда хороши и действуют на читателя, когда читатель сливается душой с описываемым, а это бывает только тогда, когда описываемые впечатления и чувства читающий может перенести на себя». Толстой так строит повествование, что все, о чем говорит автор, читатель получает возможность представить себе так, как подсказывает ему его собственный жизненный опыт, пережитые им когда-то и переживаемые сейчас, в процессе чтения, мысли и чувства, испытанные и испытываемые ощущения. Возникает своеобразный подтекст изображаемого. Автор заставляет напряженно, творчески работать воображение читателя, делает нас как бы самостоятельными творцами художественного образа. Как это ни парадоксально звучит, но впечатление конкретности, физического бытия изображаемого возникает именно потому, что он оставляет за читателем право дополнить писателя собственными представлениями и сознательно не дорисовывает картину. В особенности это заметно в правке Толстым текста, готового отправиться в печать.

Текст гранок («Война и мир»)

Он отворил окно... Перед самым окном был ряд подстриженных лип, черных с одной и серебристо освещенных с другой стороны. За липами была какая-то блестящая крыша, правее *большая береза* и выше ее почти полная луна на светлом, почти беззвездном небе.

Авторская правка

Он отворил окно... Перед самым окном был ряд подстриженных *дерев*, черных с одной и серебристо освещенных с другой стороны. Дальше за черными деревьями была какая-то блестящая росой крыша, правее под деревьями какая-то мокрая кудрявая растительность с серебристыми кое-где листьями и стеблями и *большое кудрявое дерево с ярко белым стволом и сучьями*, и выше его почти полная луна на светлом, почти беззвездном весеннем небе.

Толстой словно избегает называть вещи своими именами. «Перед самым окном был ряд подстриженных лип», — пишет он и затем меняет единственное слово на более неопределенное: «дерев». «Правее под деревьями была какая-то мокрая кудрявая растительность с серебрис-

тыми кое-где листьями и стеблями», — дополняет он картину, не говоря, однако, что это за «сочная кудрявая растительность», и предоставляя, видимо, читателю самому предположить, что это такое; и наконец, «большая береза» становится после авторской правки таким же зашифрованным образом: «большое кудрявое дерево с ярко белым стволом и сучьями».

Толстой смотрит на мир глазами героя, но дает теперь уже не результат его раздумий, а самый процесс движения его мысли, иными словами говоря, читатель оказывается втянут в творческий процесс воспроизведения картины жизни, появляющейся перед ним. Это один из тех примеров, а их множество, который дает особенно ясно понять, какое значение имеет стремление Толстого активизировать читательское воображение. Именно в силу того что перед читателем возникает возможность воспроизвести то, что ему показывает художник, на основе личного опыта, обращаясь к испытанному им самим, и возникает то редкое в искусстве явление, когда словесное изображение разворачивается порой перед нами с удивительной реальностью картины, не менее правдивой, чем сама жизнь.

Анализируя еще в 60-х годах лучшие образцы художественной прозы, Толстой приходит к выводу, что «в истории русской литературы со времени Пушкина» нет ни одного выдающегося произведения, которое вполне бы укладывалось в традиционные европейские формы.

Но его собственный опыт был таким же: он открывал своим творчеством новые горизонты искусству, давал миру новые литературные формы, каких никогда не бывало прежде.

Драматургия

«Власть тьмы». Гениальный прозаик, Толстой оставил свой след в истории мирового и русского искусства как выдающийся драматург.

В 1886 г. создается пьеса «Власть тьмы». Патриархальная русская деревня рушилась на глазах Толстого. Денежные капиталистические отношения, вторгающиеся в жизнь, калечат судьбы людей, и писатель спешил высказать свое отношение к этому безжалостному историческому процессу, считая его величайшим несчастьем: несомненно наступающей «властью тьмы», вытесняющей свет христианских заповедей. Используя реальный судебный факт (уголовное дело крестьянина Тульской губернии Ефрема Колоскова, которого он посетил в тюрьме), писатель создает не просто драматический, а трагедийный сюжет: Никита начинает с содействия в отравлении хозяина дома, Петра, у которого служит в работниках, а кончает убийством соб-

ственного только что родившегося ребенка. Анисья (сначала любовница Никиты, потом жена) и в особенности его мать, Матрена, — еще более зловещие фигуры. Они одержимы жаждой богатства и ни перед чем не останавливаются, хотя предельно правдивы и достоверны во всем как художественные лица: одной движет женская любовь, другой — любовь материнская. Но обе так или иначе невероятно жестоки в стремлении к своей цели — прибрать к рукам нехитрое крестьянское богатство, достаток всего лишь средней руки. Сам Никита, раз ступив на скользкий путь, безвольно катится в пропасть преступления, не имея сил противиться злу, опускаясь все ниже и ниже. Предаст сироту, девушку, любящую его (Марина); прежде веселый, работающий, энергичный, добродушный крестьянский парень, в финале он — опустившийся пьяница; открыто, на глазах Анисьи и матери, живет с падчерицей. Своего ребенка он убивает в погребе дома, доставшегося ему во владение за соучастие в первом преступлении. Подзаголовком пьесы Толстой выбрал русскую пословицу: *«Кого ток увяз, всей птичке пропасть»*.

Только в самый последний момент наступает просветление, и Никита кается перед народом в своих грехах.

Провозвестником, — вполне можно было бы сказать, прямым «рупором», — авторских идей в пьесе оказывается в высшей степени странный герой, Аким, отец Никиты. Толстой исключает ощущение резонерства и сохраняет чувство правды, используя совершенно неожиданный художественный прием: он доверяет высказать любимейшие свои идеи (о христианском миропонимании — единственной опоре добродетельной жизни, о разрушительной власти денег) какому-то косноязычному «проповеднику», который и слов-то не может толком связать и объясняется едва ли не жестами и междометиями. Вот образец его «красноречия»: «Я, значит, к тому говорю...потому, значит, так, трафлялось. Ладишь, значит, как себе лучше, да про бога, так, и запомнутаешь; думаешь лучше...на себя воротншь, глядь, ан накошлял на шею себе, значит; думая, как лучше, ан хуже много, без бога-то».

Герой в какой-то мере комичен по своему простодушию, но именно он поднимается в финале до трагедийного пафоса, поддерживая сына в его страшном признании, не давая ему отступить назад в решимости прилюдно покаяться перед народом в своих грехах:

Аким (в восторге). «Бог простит, дитяtko родимое. (Обнимает его.) Себя не пожалел, он тебя пожалеет. Бог-то, бог-то! Он во!..»

Впереди Никиту ждет каторга, но человек нашел себя вновь, а это главное, утверждает автор. Власть тьмы не всемогуща, если жить по христианским заветам.

«Плоды просвещения». Еще не закончив трагедии, Толстой одновременно с ней начал работу над новой пьесой, комедией «Плоды просвещения». В первоначальном варианте она возникла в виде текста для домашней постановки (по просьбе дочери писателя Татьяны Львовны) и, как всегда, не имела того широкого дыхания значительных социальных и нравственных идей, какие получит в позднейших редакциях.

Одно из ее ранних заглавий («Исхитрилась») отражало довольно простую комедийную основу действия — плутни дворовой девушки, дурachaщей господ. Однако шло время, и пьеса, по мере увлечения автором ею, приобретала все более резкую сатирическую направленность, а в сюжете разворачивалась драматическая ситуация: борьба мужиков за землю.

Под пером Толстого возникает резкий контраст: люди интеллигентного круга, владельцы земли (Звездинцев, хозяин дома, где разворачивается действие, имеет 24 тыс. десятин земли в разных губерниях), коротающие время в праздности, не занятые делом, — и крестьяне деревни, попадающие в барский дом в надежде приобрести так необходимую им землю, пораженные не только роскошью, но прежде всего нелепостью, неразумием господ, их бездельем, рабочему люду кажущимся противоестественным, невозможным.

Большое значение в комедии имеет группировка персонажей: там, где появляются мужики, всегда возникает оппозиция господам, которых не щадит автор. Сатирические краски ложатся крупными мазками, комизм оказывается временами гипертрофированным, хотя герои остаются в высшей степени правдоподобными.

Подчеркнутый тон сатирической откровенной насмешки проявляется еще до начала действия — уже в перечне и в кратких авторских характеристиках персонажей. Например, Василий Леонидович Звездинцев, сын хозяина дома: 25 лет, кандидат юридических наук, без определенных занятий, член общества велосипедистов, общества конских ристалищ и общества поощрения борзых собак. Молодой человек, пользующийся прекрасным здоровьем и несокрушимой самоуверенностью. Говорит громко и отрывисто. Либо вполне серьезен, почти мрачен, либо шумно-весел и хохочет громко.

Подстать ему его приятель, Петрищев: лет 28, кандидат филологических наук, ищущий деятельности, член тех же обществ, как и Василий Леонидыч, и, кроме того, общества устройства ситцевых и коленкорových балов. Плешивый, быстрый в движениях и речи и очень учтивый.

И в поступках своих герои комедийно заострены. Звездинцев, ближайшее его окружение, единомышленники и противники — все поме-

шаны на спиритических явлениях; жена, истерическая барыня, всюду видит «инфекцию» и дифтерийную заразу и кропит в доме «гадостью»; дети мечутся между балами, спевками, репетициями, посещениями различного рода собраний, модных вечеров; между «делом» поучают мужиков: что, где и когда нужно сеять; и все заняты новым повальным увлечением — составлением нелепых шарад. Если мужики едины в своих вкусах, привычках, в своем стремлении во что бы то ни стало добыть-ся земли, без которой им «зарез», то в барской среде идут раздоры и грызня: мужа с женой и сыном; жены — с мужем и дочерью; Коко (барон Клинген) терпеть не может Вово; Бетси — Коко и Петрищева и т.д.

Иногда самодурство господ перерастает в холодную жестокость: княгиня Мосолова (сестра хозяина дома) не вошла в комнату, где умира-рала ее дочь, из-за опасения заразиться, в то время как за ребенком самоотверженно ухаживали слуги. Баре вызывают у мужиков осужде-ние и смех; они потешаются над их времяпрепровождением, невоздер-жанностью, глупостью, рассказывают забавные всевозможные байки о причудах господ. Таяя, крестьянская девушка, сохраняет и на службе в качестве горничной педюжинную силу, нужную в деревенском труде: чего стоит, говорит она, каждый день затягивать «рыхлую» хозяйку в корсет: то же самое, что «засупонить», смеются мужики, т.е., приме-няя немалое физическое усилие и ловкость, сноровку, закрепить хомут на лошади.

Общение с барством не проходит даром и для самих крестьян, не-редко заканчиваясь или трагическим исходом (судьба деревенской де-вушки Нasti), или нравственным уродством — слуга молодого хозяина Григорий, подловатый человек, усвоивший внешние барские ухватки, очень напоминающий чеховского Яшу из «Вишневого сада». Он спо-собен на прямое предательство.

Однако и мужики, носители патриархальных деревенских начал, так дорогих автору, рисуются в подчеркнуто комедийном духе, всегда появ-ляясь на сцене не иначе как вместе, да еще под условными именами: «1-й мужик», «2-й мужик», «3-й мужик». Они так же косноязычны и немногословны, как и Аким во «Власти тьмы». Автор комедии предвос-хитил Чехова с его Епиходовым («Вишневый сад»), предлагая герою (1-й мужик) высказаться, например, подобным образом: «Двиститель-но, это как есть. Происходит...значит, насчет покупки собственности земли. Так мир нас, примерно, и полномочил, чтобы взойтить, значит, как полагается, через государственную банку с приложением марки узаконенного числа». Или: «Двистительно, как за подписью руки при-ложения, дело в окончании, мы только денежки предоставить с нашей благодарностью».

Толстой развивает комедийный прием, разработанный еще Островским, когда персонажи из простонародной среды, наслушавшись господ, пускаются плести свои «слова», коверкая чужие речевые ухватки на свой лад.

Между тем земля, о которой идет речь, нужна мужикам, как воздух, без нее они пропадут, без нее им «жить нельзя». Беспокойство и крайнюю их нужду высказывает 3-й мужик (в тексте комедии он назван Чиликин, т.е. как и Аким во «Власти тьмы»). Автор наделяет его единственной репликой, которую тот постоянно повторяет (она оказалась настолько выразительной, что со временем стала пословицей): «Земля малая, — не то что скотину, а курицу, скажем, и ту выпустить некуда». («Нам без этой земли надо жизни решиться», — вторит ему 2-й мужик.)

Тане все-таки удастся исхитриться и провести господ: чудеса на спиритическом сеансе устраиваются ею так, что барин подписывает купчую. И хотя в последний момент обман открывается (предает Таню лакей Григорий), Звездинцева и его ученых друзей невозможно переубедить. Чего только не вытворят необразованная деревенская девушка в тот вечер, но откровенное и грубое шарлатанство истолковывается как бесспорные факты, свидетельствующие о вмешательстве потусторонних сил, и как «слишком серьезные вещи», чтобы о них можно было рассуждать дилетантам или людям несведущим. «Да, как мы еще далеки от Европы!» — глубокомысленно заключает профессор Кругосветлов.

Плоды «просвещения» оказались горьки. Мир господ в сатирической трактовке автора комедии не только смешон, но и страшен в своей деградации, тупой самоуверенности, равнодушии ко всему, кроме них самих. «Кабы знать, ни в жисть не взялся бы. Это засушит хуже любой болести», — резюмирует один из мужиков. По словам самого Толстого, он стремился к тому, чтобы образы крестьян возбуждали сочувствие к безвыходному их положению. Между тем и комедийный эффект пьесы оказался исключительно ярким, и она с успехом прошла по театральным сценам России и европейских стран.

«Живой труп». Как и во «Власти тьмы», в основу сюжета пьесы было положено известное в судебных кругах уголовное дело — супругов Гимеров, обвиненных в «двоеженстве», в то время сурово каравшемся. Оттолкнувшись от реального факта, Толстой создал сложную психологическую и социальную коллизию, даже в незавершенной редакции ставшую одним из шедевров русской и мировой драматургии.

В центре пьесы — образ Федора Протасова, человека, принадлежавшего к высоким слоям общества. Его «падение»: запой и разгул,

увлечение цыганкой хора, промотанное собственное состояние и состояние жены, знакомство с «дном» жизни, — автор объясняет не слабостью характера своего героя, а обостренным чувством фальши, несправедливости, в чем бы ни проявлялись они: в частной ли жизни, в семейных отношениях или в общественном устройстве. Горький пьяница, отщепенец, Федя, как его все зовут, хранит в душе более высокие требования чести, долга, справедливости, чем окружающие его люди «порядочного общества».

Оригинальность построения конфликта в пьесе состоит в том, что в нем нет ни правых, ни виноватых, нет борьбы, доброй или злой воли, а есть драматическое стечение обстоятельств. Не случайно работа над пьесой началась в 1900 г. после того, как Толстой побывал на спектакле Московского Художественного театра: в тот вечер, 14 января, шел «Дядя Ваня» Чехова, вызвавший его отрицательную оценку, но его новое произведение по способам организации, конфликта тоже оказалось новаторским явлением в драматургии.

Одной версии — чеховской — крушения человеческой судьбы Толстой противопоставил другую, где в полной мере высказался его темперамент протестанта, бунтаря, ниспровергателя существующего порядка вещей.

Федор Протасов порывает не просто с жизнью своей семьи, с любящей женой (Лиза), с размеренным, добропорядочным укладом, а со всей окружающей его жизнью, лишаящей человека внутренней свободы и права выбора. Вот почему он чутко вслушивается в цыганскую песню, которая так захватывает его: «Это степь, это десятый век, это не свобода, воля». В песне заключены для него такие проявления души, какие не знает жизнь: «И где же делается то все, что тут высказано?.. И зачем может человек доходить до этого восторга, а нельзя продолжать его?»

Герой настолько странен и так «выламывается» из норм обыденной жизни, что оказывается между нескольких огней: одни относятся к нему с ненавистью (Каренина и мать Лизы), другие — с презрительной снисходительностью (князь Абрезков), третьи — с любовью и восхищением (цыганка Маша, Саша — сестра Лизы Протасовой), третьи находят возможным использовать его с целью шантажа. «Он сам себе враг», — говорит о нем князь Абрезков. Но он враг и другим: промотав собственное состояние, транжирит состояние жены, опускается все ниже по социальной лестнице, превратившись, наконец, в бродягу, в люмпена. Он вполне осознает, что приносит несчастье близким ему людям, но не может остановиться. Он готов уйти, чтобы не мешать чужой жизни. Но в условиях, в какие его поставило общество с его законами, это можно

сделать только через суд и через процедуру развода, а это значит — снова придется кривить душой: взятки в консисторию (церковные присутственные места) и судебным чиновникам, снова ложь, потому что нужно брать вину на себя, причем вину в супружеской неверности, хотя он ни в чем не погрешил против уз брака. Он так и не научился спокойно лгать, в этом его «несчастье». Остается единственный путь: убить самого себя, пойти на самоубийство. Он готов и это сделать, но, уже представив револьвер к виску, слабый, безвольный человек, он не отваживается на этот шаг. Выход находится неожиданно простой. Его подсказывает Федору цыганка Маня. Пожалуй, это редчайший эпизод, когда Толстой начинает выдумывать своих героев и их психологию, в чем он справедливо упрекал М. Горького. Приятельница-цыганка, не то что увлекающаяся литературой, а говорящая-то плохо по-русски, вдруг спрашивает: «Читал ты «Что делать»? Скудный это роман, а одно очень, очень хорошо». Хорошо — это мнимое убийство: нужно сделать вид, что утопился, тем более что все знают — он не умеет плавать.

Это и станет решением, которое впоследствии приведет к кровавой, роковой для героя развязке. Федор Протасов инсценирует самоубийство; отныне считается, что он погиб. Сам же он, совершенно опустившийся, появляется в темных притонах Саратова, обитает в ночлежных домах, пока в заброшенном трактире какой-то проходимец, подслушав его признание, выдает его полиции. Недолгое судебное разбирательство должно закончиться тем, что, согласно уголовному законодательству, новый брак Лизы с Карениным должен быть расторгнут, и она вместе с прежним мужем отправится в ссылку в Сибирь, будет подвергнута церковному покаянию, и ее опять свяжут с Феей узами брака, постылого и ей и ему. Перед вынесением приговора Федор Протасов, незаметно получив все тот же пистолет, который когда-то уже появлялся у него в руках, на глазах у публики и судебных чиновников стреляется и умирает, тем самым освободив Лизу от ужаса ссылки, себя — от ужаса существования с тяжелым грехом на душе.

Такова достаточно простая фабула пьесы, но напряженная и динамичная, заканчивающаяся смертью героя. Сюжет же произведения оказывается очень необычным и своеобразно построенным: в нем нет сквозного движения событий, он распадается на несколько сцен, давая три отчетливых социальных среза: привилегированное сословие (здесь — преимущественно светское общество); простонародная среда, обитатели «дна» и третий план, всегда вызывавший особенно острую критическую атаку Толстого, — бездушная судебная система и произвол судебных чиновников. В этих трех сегментах сюжета представлены различные персонажи: люди «порядочного общества», ари-

стократии и высшего чиновничьего круга (Каренин, несмотря на молодость, — уже камергер и статский советник; его мать, имеющая влияние в свете; семейство Лизы; князь Абрезков), мелкая сошка — следователи, адвокаты, офицеры — собутыльники Феди, и, наконец, он сам, в финале пьесы — полуиниций, полубродяга в окружении опустившихся сомнительных личностей.

Резким контрастом на фоне «сливок общества» и обитателей «дна» рисуется образ цыганки Маши. Она как раз и олицетворяет нравственную силу народа. Это своеобразная художественная параллель характеру Федора Протасова: человек такой же цельности, искренности. «Только любовь дорога», — говорит она. Простая цыганка хора, воспитанная «на корысти», несет в себе самоотверженное, чистое чувство, все отдает, не требуя ничего. Этот луч света, по словам Феди, согрешивший его, эта любовь, которую он тоже ничем не осквернил, всегда остается в нем, поддерживает его, дает силы жить как самое задушевное воспоминание. Умирая, он представляет себе рядом именно Машу. Ее образ, слитый с песней, возникает в гаснущем сознании героя. Последние его слова обращены к ней: «Маша опоздала... (Плачет). Как хорошо...как хорошо...(Кончается)».

В заключительном шестом действии драмы то, что было уже высказано в экспозиционной части: необходимость судебных действий и вся ложь, связанная с ними, — обретает живую плоть и кровь конкретных действующих лиц. Федя Протасов оказывается в мертвой хватке суда и судебных чиновников. Но суд над «преступником» становится у Толстого судом над судом: такие резкие, безжалостные выпады против бессмысленных законов и судебного делопроизводства можно найти только в «Воскресении». В схватке с судебскими деятелями Толстой достигает страстной силы обличения, вершин публицистической патетики. Здесь не только обнажены бесчеловечность и отсутствие всякого смысла в законе, но и показаны во всей красе их исполнители: жалкое племя чиновников, их желание безмерно, безнаказанно оскорблять и унижать человека, попавшего в судебную западню. Они не просто равнодушны к порученному делу, а наслаждаются беспомощностью, беззащитностью своих жертв. Требованием закона творится на каждом шагу беззаконие — вот мысль Толстого.

«Ах, господин следователь, — говорит Федя, — как вам не стыдно. Ну что вы лезете в чужую жизнь? Рады, что имеете власть, и, чтоб показать ее, мучаете не физически, а нравственно людей, которые в тысячи раз лучше вас». И затем он разворачивает суть человеческой драмы, которая, попадая под пресс судебной машины, убивает в человеке все человеческое:

Ф е д я. Нечего просить. Я скажу все, что думаю. (*Письмоводителю.*) А вы пишете. По крайней мере в первый раз будут в протоколе разумные человеческие речи. (*Возвышает голос.*) Живут три человека: я, он, она. Между ними сложные отношения, борьба добра со злом, такая духовная борьба, о которой вы понятия не имеете. Борьба эта кончается известным положением, которое все развязывает. Все успокоены. Они счастливы — любят память обо мне. Я в своем падении счастлив тем, что я сделал, что должно, что я, негодный, ушел из жизни, чтобы не мешать тем, кто полон жизни и хороши. И мы все живем. Вдруг является негодяй, шантажист, который требует от меня участия в шантаже. Я прогоняю его. Он идет к вам, к борцу за правосудие, к охранителю нравственности. И вы, получая двадцатого числа по двугривенному за пакость, надеваете мундир и с легким духом куражиться над ними, над людьми, которых вы и мизинца не стоите, которые вас к себе в переднюю не пустят. Но вы добрались и рады...

С у д е б н ы й с л е д о в а т е л ь. Уведите его. Я арестую вас.

Ф е д я (*к Каренину и Лизе*). Так простите.

К а р е н и н (*подходит и подает руку*). Так, видно, должно было быть.

Лиза проходит. Федя низко кланяется.

В зале суда происходит то, на что никто не рассчитывал: «Не их судят, а они судят общество», — говорит молодой адвокат.

Финал, как часто бывает у Толстого, обращен к началу всей композиционной структуры пьесы: первая попытка самоубийства — и роковой выстрел, развязавший узел невольной уголовной драмы; даже орудие убийства то же — револьвер, дважды предлагаемый Протасову одним и тем же лицом (несостоявшимся самоубийцей, имевшим когда-то отношение к судейской среде, Иваном Петровичем). Пьеса, которую Толстой считал незавершенной, демонстрирует внутреннюю цельность и законченность в реализации авторского замысла.

Существующая ныне редакция «Живого трупа» была окончена к концу 1900 г. Толстой не продолжил работу над ней. Впервые пьеса была представлена на сцене — уже после смерти писателя — в Московском Художественном театре в 1911 г. С этого момента и до настоящего времени продолжается триумфальный успех ее постановок в России и во многих странах мира.

АНТОН ПАВЛОВИЧ ЧЕХОВ
(1860—1904)

Творческая судьба А.П. Чехова полна драматизма, несмотря на внешне спокойную биографию писателя. Его дед был крепостным крестьянином, а отец — мелким лавочником, но дело вел неудачно и бежал из провинциального, захолустного Таганрога, где жила семья, в шумную Москву, чтобы там, в многолюдье, скрыться от кредиторов. Подростком Чехов испытал все тяготы «амбарной» жизни, исполняя роль мальчика-приказчика, и долго ему потом приходилось, по его признаниям, «выдавливать из себя по капле раба».

Он получил раннюю известность, но его ждала и ранняя гибель: Чехов умер 44 лет в полном расцвете своего гения. Он был врач, окончил (1879—1884) медицинский факультет Московского университета, лечил других, но себя не мог спасти от туберкулеза (скончался 2 июля 1904 года в небольшом немецком городке Баденвейлере).

В момент уже упрочившейся известности, в преддверии славы Чехов совершил в 1890 г. загадочный для многих поступок: уже больной чахоткой, отправился один, без спутников на Сахалин через Сибирь по ужасным, разбитым дорогам, точнее было бы сказать, по русскому бездорожью, в весеннюю распутицу (выехал из Москвы в конце апреля 1890 г.), в открытых повозках, у которых то и дело ломались оси, переплывал разлившиеся сибирские реки, т.е. не раз рисковал головой, чтобы оказаться на острове Сахалине — месте каторги и «невывносимых страданий, на какие только бывает способен человек вольный или подневольный», как сам писал. Вернулся Чехов в Москву лишь в декабре 1890 г. Тогда же он сообщал А.С. Суворину: «Работа у меня была напряженная; я сделал полную и подробную перепись всего сахалинского населения и видел все, кроме смертной казни... чувство же привез я с собою нехорошее... Сахалин представляется мне целым адом». Следствием этой поездки стала книга очерков (1893—1894) «Остров Сахалин» (Чехов гордился тем, как весело говорил, что в его «беллетристическом» гардеробе появился и «арестантский халат»), а также рассказы «Гусев», «Бабы», «В ссылке», «Убийство».

Долгие годы он выступал под псевдонимами в юмористических развлекательных газетках и журналах. Его пародии и рассказы, живые, полные остроумия и самого неподдельного веселья, сразу же обратили на себя внимание. Но уже в ранних произведениях проявились, помимо юмора, и другие черты его дарования: тонкий лиризм («Вербас»), лирико-драматические сюжетные построения («Цветы запоздалые»), резкая социальная критика («Смерть чиновника», «Устрицы», «Унтер

Пришибеев»), постановка болезненных общественных проблем, выходящих за пределы «поэтических» тем: например, борьба с проституцией, скрытой и явной («Хористка», «Знакомый мужчина», «Припадок»), ужас деревенской жизни, калечащей судьбы людей («За яблочки», «Барыня»).

Со временем его произведения становились все более насыщенными философскими проблемами: человек и природа, человек и общество, русская жизнь и мировая цивилизация (один из его героев с горечью говорит: мы отстали от Европы лет на двести). Уже в середине 80-х годов дала о себе знать провидческая сила его идей. Чехов первым обнаружил следы надвигающейся экологической катастрофы, созданной человеком, но несущей страшные беды самому человеку и человечеству. Именно он поставил тогда же с исключительной силой и глубиной вопрос о трудности соотношения естественнонаучного и гуманитарного образа мысли, что превратится в одну из актуальнейших проблем лишь спустя столетие, в конце XX в. Один из его героев, естественный философ фон Корен, говорит в повести «Дуэль», что гуманитарные науки тогда только будут удовлетворять человеческую мысль, когда в движении своем они встретятся с точными науками и пойдут с ними рядом, но скорее земля покроется ледяной корой раньше, добавляет он, чем это случится. Так и произошло: научно-техническая революция (НТР), выдвинув идею экспансии точных дисциплин, не приблизила разрешение проблем духовности, тайн работы сознания, творческой деятельности, а скорее отдалила их постижение, отправив научную мысль по ложному следу.

Чехов по-своему интерпретировал вопрос и о свободе личности, когда-то так волновавший автора «Братьев Карамазовых»: счастье невозможно среди неизбежных несчастий других, можно лишь, утверждает Чехов, приближать его — своими страданиями, своими усилиями и трудом. Наконец, само искусство рассматривалось им в духе его гениальных предшественников — Толстого и Достоевского — как величайшая сила воздействия на людей, злобная или благородная в зависимости от того, какие цели ставит перед собой.

Глубина высказанных автором идей приводила к совершенно неожиданному результату: рассказы Чехова вступали в соперничество по своему содержанию с крупными литературными построениями — романом и драмой.

После успехов, достигнутых им в жанре малых этических форм (юморески, пародии, рассказы), Чехов перешел к созданию повестей. В 1888 г. была опубликована «Степь». По первоначальному замыслу произведение должно было вылиться в романное повествование, но

автор не продолжил работу над ним. Романа он так никогда и не написал, но вслед за «Степью» появились (наряду с рассказами, подлинными его шедеврами: «Попрыгуней», «Бабыем царством», «Скрипкой Ротшильда», «Студентом», «Учителем словесности», «Домом с мезонином», «Человеком в футляре», «Крыжовником», «Ионычем», «Дамой с собачкой» и др.) новые повести: «Скучная история», «Дуэль», «Палата № 6», «Черный монах», «Три года», «Моя жизнь», продолжившие разработку болезненных проблем русской действительности и тему русской интеллигенции. Попытки современной и последующей критики истолковывать произведения Чехова конца 80-х — 90-х годов как творчество писателя-пессимиста искажали суть его идей. Это было трагическое мироощущение накануне катастрофических перемен в России, которые предчувствовались им.

Гениальный прозаик, Чехов проявил себя истинным гением и необычайно смелым новатором в совершенно другом роде словесного творчества — в драматургии. Его пьесы («Иванов», «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад») до сих пор остаются репертуарными во всех театрах мира и до сих пор не поддаются точным определениям с точки зрения их жанровой природы.

От «Антоши Чехонте» к А.П.Чехову

Многоликость Чехонте. Чехову суждено было остаться загадкой для своих современников. У них на глазах происходило нечто в высшей степени странное. Весельчак Антоша Чехонте, сотрудник юмористических газетенок и журналов, одни названия которых настраивали на проинчески снисходительный лад («Будильник», «Стрекоза», «Осколки», «Мирской толк», «Волна», «Развлечение»), становился грустно сосредоточенным Чеховым, властителем дум целого поколения.

Он выступал под множеством псевдонимов. Одни хранили тепло домашнего очага и были понятны только близким людям: «Антоша» (так звали его в семье), «Чехонте» (прозвище Чехова, еще подростка, в таганрогской гимназии), «Брат моего брата» (намек на старшего брата Александра, который и ввел его в литературу). Другие («Человек без селезенки», «Врач без пациентов») отразили увлечение медициной. Третьи были результатом неистощимой игры воображения: «Прозаический поэт», «Старый грешник», «Вспыльчивый человек», «Грач», «Крапива», «Гайка» (самых разнообразных, порой совершенно невысказанных размеров), «Улисс», «Лаэрт», «Шампанский», «Юный старец», «Макар Балдастов» и просто «Г. (господин) Балдастов». В «Правилах для начинающих авторов» (1885) под номером 15 значилось: «Напи-

савши, подпишись. Если не гонишься за известностью и боишься, чтобы тебя не побили, употреби псевдоним».

Но уже в раннем его творчестве заметна некоторая двойственность. Чехонте не так прост, как кажется. Известный исследователь его наследия З.С. Паперный говорит: «Это Чехонте, но все-таки уже Чехов». Правда, это сказано о его драматургии, но то же самое следует сказать и о его ранней прозе. Здесь бьет ключом молодая энергия. Образы теснятся пестрой и веселой толпой. Автор не прочь посмеяться над парикмахером, который, узнав, что его невеста просватана за другого, оставляет голову клиента остриженной наполовину («В цирюльне»), и тот так и ходит, пока не отрастут волосы, или вспомнить сценку в поезде, когда вернувшаяся в вагон Петровна узнает, что ее сумка с вещами только что выброшена в окно ее приятельницей, беспокойной старушкой, решившей, что она отстала от поезда («В вагоне»), или рассказать, как молодой человек, мелкий чиновник, не помня себя от счастья, возбужденный, бежит по городу и читает вслух родне и знакомым коротенькую заметку из отдела скандальной хроники, где упоминается, как он в нетрезвом виде попал под лошадь извозчика и получил удар оглоблей по затылку. Но радости его нет предела: еще бы, теперь о нем «вся Россия узнает!» («Радость»).

Стоит, однако, присмотреться внимательнее, как в этом, казалось бы, беззаботном веселье отчетливо проскальзывают нотки горечи и протеста. Ведь именно в ранние годы возникли такие шедевры чеховской юмористики, как «Смерть чиновника», «Толстый и тонкий», «Дочь Альбиона», «Маска», «Хамелеон», появились его «забитые люди», униженные, жалкие жертвы окружающего хамства, тупости, угодничества, вероломства, наглой и беззащитной власти денег, самодурства и произвола.

Легенды о Чехове. При внимательном рассмотрении его раннего творчества рушатся исключительно устойчивые, живущие до сих пор версии. Например, о *позднем* переходе Чехова «в серьез», как он говорил, т.е. о его стремлении к острым общественно важным темам. Представление о периоде Чехонте нередко связывается с юмором чистым, беззлобным, не отягощенным печалью и горестными замечками зрелой мысли. Н.К. Михайловский, литературный критик народнического толка, полагал, что этот автор не ставит перед собой сколько-нибудь серьезных целей и идет «незнамо куда, незнамо зачем», а другой известный исследователь литературы чеховского времени, А.М. Скабичевский, отнес писателя к разряду «газетных клоунов», выкидывающих смешные коленища на потеху публики, считал его деятельность «самоубийством» таланта и предрекал, что выжитый, как лимон, он в полном забвении умрет где-нибудь «под забором».

Между тем во многих произведениях уже ранней поры были ярко намечены значительные именно по своему идейному содержанию темы и образы, которые будут разрабатываться Чеховым в более позднее время. В 1882 г. опубликована «**Барыня**», рассказ мрачный, суровый, заканчивающийся убийством и развалом молодой крестьянской семьи из-за прихотей развратной барыньки. В описаниях деревни с ее нищетой и жестокостью узнаются черты будущих повестей «**Мужики**» (1897) и «**В овраге**» (1900). В «**Цветах запоздалых**» (1882) в докторе Топоркове, пересчитывающем засаленные пятирублевки и скупающем доходные дома, заключена судьба Дмитрия Ионыча Старцева («**Ионыч**», 1898 г.). В «**Воре**» (1883) задолго до поездки на Сахалин появится изображение ссылки, предваряющее произведения 90-х годов. Рассказ «**Устрицы**» (1884) — своеобразный черновой набросок трагической ситуации, заставляющей вспомнить несчастную Варьку («**Спать хочется**», 1888 г.), маленькую измученную няньку, которая душил ребенка в припадке сумасшествия; только в раннем рассказе галлюцинации вызваны голодом, а здесь — изнурительным трудом и бессонницей. «**Верба**» и «**Осенью**» (оба рассказа 1883 г.) — прообразы будущих его лирико-драматических новелл, но даже в них заключена безжалостная критика лихоимствующего, вороватого чиновничества и горькая насмешка над промотавшимся дворянством: барин в кабаке просит милостыню у крестьян, когда-то бывших у него в услужении.

От Чехонте ждали шутки, а он говорил о важных проблемах жизни, в нем хотели видеть исключительно комедийный талант, а он вдруг неожиданно начинал рассуждать о литераторах, несущих на своих плечах тяжелейшее бремя ответственности, делающих свое дело, несмотря ни на что: «Если мы уйдем и оставим наше поле хоть на минуту, то нас тотчас же заменят шуты в дурацких колпаках с лошадиными бубенчиками, нас заменят плохие профессора, плохие адвокаты да юнкера, описывающие свои нелепые любовные похождения по команде: левой! правой!» — причем высказывает он эти серьезные мысли в анекдотическом по своей сюжетной ситуации рассказе с нелепо юмористическим заглавием — «**Марья Ивановна**»!

Быстрое возмужание молодого писателя не было волей случая. Он сам строил свою судьбу. В 1884 г. появился первый скромный сборник веселых «театральных» рассказов «**Сказки Мельпомены**», не замеченных широкой публикой, спустя год «**Пестрые рассказы**» уже имели несомненный успех и вызвали сочувственные отклики критики, а сборник рассказов «**В сумерках**» (1887) был отмечен Пушкинской премией. Литературное имя Чехова было упрочено. Но он был так скром, так мало ценил созданное им, что даже в конце 80-х годов

приберегал свое имя, по его же словам, для серьезных трудов по медицине и по-прежнему предпочитал появляться под псевдонимами (в 1884 г. у него возник замысел диссертации на степень доктора медицины — «Врачебное дело в России»).

Эти факты творческого роста Чехова необъяснимы с точки зрения еще одной давней легенды — о «*легкомысленном*» отношении к писательскому труду и о его мнимой «скорописи».

Наконец, третья версия, столь же устойчивая, имела в виду избыток *эстетических опор* в выборе им своей стратегии творчества.

Естественно, что эволюция личности Чехова тоже осталась загадкой и тайной. Вульгарная среда в детстве и юности, бедность, убогое интеллектуальное окружение — и высочайшая духовность: Станиславский называл его лучшим из людей. Чехов выработал в себе тип подлинно свободного человека: свободного от предубеждений, от слепой веры в общепринятые учения и доктрины, от «партий минуты». Путь самосовершенствования был им пройден громадный. Он не терпел деспотизма, откуда бы тот ни исходил: от правительственных ли сфер, от литературно-критических кругов или от высоких авторитетов в мире искусства. Этому поразительному духовному росту он обязан только самому себе, как и стремительному взлету своей писательской славы.

Поиск собственного пути

Пародии Чехонте. Причина такого успеха в значительной мере заключалась в четкости его *эстетической ориентации*, в том, что молодой писатель даже в первых своих шагах, в первых литературных опытах (в своих «мелочах» и «мелочишках») никогда не шел на ощупь. Еще только вырабатывая свой стиль, свои приемы, он твердо знал, что ему пужно, а от чего можно отказаться и чем следует пренебречь. Чехонте начинает с того, что проводит своего рода ревизию прозаических жанров, отвергая псевдоромантизм, избитые литературные штампы и приемы. Предположение о том, что он начинает с увлечения романтизмом и затем только, спустя некоторое время, отказывается от него, не выдерживает критики: об этом свидетельствуют его ранние пародии. Ему словно нужно осмотреться, чтобы выбрать свою дорогу. Так возникают под его пером пародийные юморески: «**Что чаще всего встречается в романах, повестях и т.п.?**», «**Каникулярные работы институтки Наденьки N**» и др.

«Граф, графиня со следами когда-то бывшей красоты, сосед-барон, литератор-либерал, обедневший дворянин, музыкант-иностранец, тупоумные лакеи, няни, гувернантки, немец-управляющий, эсквайр и

наследник из Америки. Лица некрасивые, но симпатичные и привлекательные. Герой — спасающий героиню от взбешенной лошади, сильный духом и могущий при всяком удобном случае показать силу своих кулаков.

Вось поднебесная, даль непроглядная, необъятная... непонятная, одним словом: природа!!!

Белокурые друзья и рыжие враги.

Богатый дядя, либерал или консерватор, смотря по обстоятельствам. Не так полезны для героя его наставления, как смерть.

Тетка в Тамбове (...)

Электричество, в большинстве случаев ни к селу ни к городу прилетаемое (...)

Тонкие намеки на довольно толстые обстоятельства.

Очень часто отсутствие конца.

Семь смертных грехов в начале и свадьба в конце.

Конец».

(«Что чаще всего случается в романах, повестях и т.п.?', 1880 г.).

Чехов обладал особенным, читательским талантом. Его юмореска — остроумный набор литературных клише, знакомых мотивов. Они почерпнуты из Пушкина («Богатый дядя... Не так полезны для героя его наставления, как смерть»), из Тургенева («музыкант-иностранец»: Лемм в «Дворянском гнезде»; «природа!!!»: Тургенев к этому времени — признанный мастер пейзажной живописи, однако уже тогда попадающий под иронический скептицизм молодого автора), из Чернышевского («Герой, спасающий героиню от взбешенной лошади, сильный духом и могущий при всяком случае показать силу своих кулаков»: Рахметов, он же — могучий Никитушка Ломов из романа «Что делать?») и даже из водевиля В.А. Соллогуба «Богатый жених» («Тетка в Тамбове»). Чехонте обладал способностью вычленив, отчетливо схватить тот или иной литературный прием или мотив и, обобщив, сконцентрировав его, дать его точную, но уже гротесковую формулу.

Спустя несколько месяцев, в июле 1880 г. в «Стрекозе» появился за подписью «Антоша Ч.» подлинный шедевр жанра литературной пародии — **«Тысяча одна страсть, или страшная ночь»** с веселым подзаголовком: *«Роман в одной части с эпилогом»*. Чехонте хорошо представлял себе жанровые каноны. В самом деле, если роман — это роман, хотя бы в одной части, чего, разумеется, никогда не бывает, то не может же он обойтись без эпилога! Но у этого псевдоромана было еще и многозначительное указание: *«Посвящая Виктору Гюго»*.

Однако это была пародия не на романы Гюго, как долгое время считали, а на роман — «Собор Парижской Богоматери». Чехонте отлично

чувствовал, по его словам, «чужую манеру» и хорошо видел «второй план» (Ю. Тынянов), т.е. характерные черты пародируемого образа. Следует отметить, что кровожадным злодеем, который сам же рассказывает невероятную историю своих безумств, оказывается некий Антонио — еще один двойник Антоши Чехонте («Антонио» — один из многочисленных псевдонимов Чехова).

В пародии много веселых несообразностей, начиная с подзаголовка, но столько же тонко завуалированных и вместе с тем точных связей с литературным первоисточником, остроумно перелицованным автором на комический лад и поданным, как правило, в гротесковой манере. Соприженность с текстом Гюго дает себя знать в преувеличенной остроте сюжетных ситуаций, в отдельных подробностях, наконец, в стилистике, имеющей в виду литературный первообраз.

«Собор

Парижской Богоматери»

...гнев, ненависть, отчаяние стали медленно заволакивать его безобразное лицо тучей, все более и более мрачной, все более насыщенной электричеством, которое тысячами молний вспыхивало в глазу этого циклопа.

...когда он вновь поднял голову, то веки его были сомкнуты, а волосы стояли дыбом.

Звонарь отступил на несколько шагов за спиной архидьякона и внезапно, с яростью кинувшись на него, своими могучими руками толкнул его сзади в бездну, над которой наклонился Клод. — Проклятье! — крикнул священник и упал вниз.

«Тысяча одна страсть»

Уши Теодора засветились электричеством... В глазах моих светилось электричество... Гальванический ток пробежал по нашим жилам.

Волосы мои стояли дыбом.

Мы стояли у края жерла потухшего вулкана... Я сделал движение коленом, и Теодор полетел вниз...

— Проклятье!!! — закричал он.

С поразительной точностью, помимо сюжетных ситуаций, поданных в подчеркнуто утрированной форме, в пародии схвачена характерная стилистическая особенность Гюго — его тяга к сравнениям, как правило, приподнятым, пышным, романтически приукрашенным: «Уста жен-

шины всегда непорочны; это струящаяся вода, это солнечный луч». «Виселица — коромысло весов, к одному концу которого подвешен человек, к другому — вселенная». «Я ношу тюрьму в себе. Зима, лед, отчаяние — внутри меня!» «Я — львица, мне нужен мой львенок!» «Он вспомнил, — ибо он обладал прекрасной памятью, а память — это паляч ревнивцев». «Знаешь ли ты, что эти слезы — кипящая лава?» и т.п.

Рассказ-пародия весь соткан из такого рода оборотов. Автор нагромождает их один на другой и делает этот хаос высокопарностей выразительной чертой гротескового повествования: «Небо было темно, как типографская тушь. Было темно, как в шляпе, надетой на голову. Темная ночь — это день в ореховой скорлупе... Дождь и снег — эти мокрые братья — страшно били в наши физиономии». «Стон ветра — стон совести, утонувшей в страшных преступлениях». «Мы сели в карету и помчались. Кошэ (франц. — извозчик) — брат ветра. Мы мчались, как мысль мчится в таинственных извилинах мозга». «Слезы восторга — результат божественной реакции, производимой в недрах любящего сердца. Лошади весело заржали... Я освободил их от животной, страдальческой жизни. Я убил их. Смерть есть и оковы и освобождение от оков».

Смех рождается не только из-за утрированных автором несообразностей, когда строй торжественно романтического стиля переводится им в подчеркнуто «сниженную» в своих забавных деталях картину, но еще и благодаря объему повествования, что имеет большое значение для творчества Чехова. Расчет на крупную форму иной, чем на малую. Каждый сюжетный ход, каждая подробность и стилистический прием в зависимости от величины конструкции приобретают различную силу и даже выполняют разные функции. Роман — крупная форма, свободное построение. И те элементы, которые не входят в непосредственное соприкосновение и рассредоточены в нем, в коротком рассказе оказываются сближены, повторяют друг друга, теснятся на небольшом поле повествования и получают заостренно комические черты.

В 1883 г. в журнале «Будильник» была опубликована еще одна пародия под псевдонимом «А.Чехонте». Ее объектом на этот раз оказался не менее популярный среди русских читателей автор — Жюль Верн. Рассказ был назван так: **«Летающие острова. Соч. Жюль Верна»**. Подзаголовок же прямо указывал на жанр — *«Пародия»*. Основой для нее послужили романы путешествий (или «Необыкновенных путешествий») прославленного французского фантаста. С сюжетом Чехонте прямо связаны «Пять недель на воздушном шаре» и «Путешествие на луну».

В отличие от «Страшной ночи» новый «роман» состоит не из одной части, а из нескольких, но смехотворно коротких. Каждая из них

имеет заглавие: «Глава I: Речь»; «Глава II: Таинственный незнакомец»; «Глава III: Таинственные пятна»; «Глава IV: Скандал на небе»; «Глава V: Остров Иоганна Гоффа»; «Глава VI: Возвращение». Венчает всю историю «Заключение», выполняющее функции романного эпилога.

В главе «Таинственный незнакомец» происходит встреча изобретателя великолепной «научной» идеи («просверление луны колоссальным буровым») с мистером Болваннусом (напоминающим по своим повадкам Паганеля), «членом всех географических, археологических и этнографических обществ, магистром всех существовавших и существующих наук»: «Одетый во все черное, он имел на носу четыре пары очков, а на груди и на спине по термометру...» Стоит обратить внимание на то, что Чехонте еще в те далекие годы придумал мистеру Болваннусу авторство брошюры, которая именно сейчас, в наши дни, была бы очень своевременна: «Способ стереть вселенную в порошок и не погибнуть в то же время»!

События, обычно развертывающиеся неспешно у Ж. Верна, здесь все более и более ускоряют свой бег, как бы подстегивая друг друга. Увидев в телескоп движущиеся возле луны пятна, отважные путешественники уже через полчаса (!) летят к ним на восемнадцати аэроста-тах и после катастрофы попадают на одно из пятен, которое оказывается необитаемым летающим островом. Однако Чехонте, откровенно веселясь и комичуя, вводит в пародийное повествование резкий полемический эпизод, касающийся общественных проблем. На острове оказывается сверток: «сочинения какого-то князя Мещерского, писанные на одном из варварских языков, кажется, русском». Так было в первоначальной, журнальной публикации, где пятая глава имела название «Остров князя Мещерского». Упоминание этого имени придавало пародии публицистическую злободневность. Князь Мещерский — реальное лицо с богатым послужным списком: камергер, сделавший карьеру в полиции, затем литератор, автор романов из великосветской жизни, а главное — редактор-издатель газеты «Гражданин», выступавшей с позиций крайнего консерватизма. Чехонте в своей пародии наносит полемический удар по этой однозной фигуре. Готовя «Летающие острова» в 1883 г. для первого сборника юмористических рассказов, автор заменил князя Мещерского на Иоганна Гоффа, известного пивного заводчика, который умудрился доставить сверток со своими объявлениями на спутник луны!

Однако наука есть наука. Планета-остров, приняв на себя трех отважных путешественников, стала тяжелее и была притянута землей. Разумеется, герои остались живы и здоровы, кроме мистера Болваннуса, сошедшего с ума, узнав, что на остров уже ступала нога чужест-

рапца, но — увы — не англичанина. Сцена сумасшествия выдержана Чехонте в той же мнимо «романтической», гротесковой манере, что и «Страшная ночь»: «Пррроклятие. — закричал мистер Болваниус. — Здесь были раньше нас?! Кто мог быть здесь?! Пррроклятие! Оооо! Размножьте, громы небесные, мои великие мозги! Дайте мне сюда его! Дайте мне его! Я проглочу его, с его объявлениями». И мистер Болваниус, подняв вверх руки, страшно захохотал. В глазах его блеснул подозрительный огонек. Он сошел с ума».

Писательская манера Ж. Верна: черты «научного» повествования, проявляющегося в пристрастии к точности, к цифрам, датам, к расшифровке географических координат, приемы портретной живописи, своеобразие стилистических красок, присущих романтической иронии, — с той же тонкостью отражена Чехонте, как и в пародии на «Собор Парижской Богоматери» был передан в комической утрировке стиль Гюго.

Чехонте-пародист потому так выразителен, что он всякий раз, как Протей, оставаясь собой, перевоплощался в другого, становился им. Он переводил чужую систему, воспринимая ее как некую целостность, в иной план, в иную художественную структуру, тоже по-своему законченную. Пародирование становилось, таким образом, под его рукой искусством, а не просто грубой перелицовкой лишь отдельных деталей первотекста.

В подобных экспериментах Чехонте есть два произведения, стоящие несколько особняком, громоздкие, развернутые, на фоне кратких по объему его рассказов, — **«Ненужная победа»** (1882) и **«Драма на охоте»** (1884), едва ли не самые крупные его вещи. Их можно отнести к скрытому, завуалированному пародированию. Это не демонстративное высмеивание черт оригинала, а скорее подделка под чужой стиль. «Ненужная победа» и воспринималась читателями как перевод, и все были заняты догадками, кто автор этого увлекательного произведения: Мавр Иокай, венгерский писатель, достаточно популярный в России, или Шпильгаген?

Между тем это была шутка и одновременно проба пера молодого юмориста. Чехов на спор предложил написать вещь не хуже переводных произведений, и в очередном номере журнала «Будильник» появилась «Ненужная победа» с подзаголовком — *«Рассказ»*. Подзаголовок этот так и остался не прокомментированным более поздними исследователями Чехова: о нем просто забыли. Между тем в следующем номере появилось продолжение, затем — по просьбе читателей — новое. И заработал типографский станок, подстегивая автора своим ритмом. «Ненужная победа» давно уже перерастала из рассказа в повесть, но по-прежнему шла под рубрикой, которая, впервые появившись, тут же

исчезла в подшивках журнала, — *рассказ*. Чехонте выиграл спор. Он мог продолжать повествование, кажется, бесконечно, хитроумно ведя игру с читателем, как и начал. Протестовал уже редактор, проигравший спор, оставив для публикации лишь ближайшие номера журнала. Впрочем, это мало смущало автора. Он мог прервать повествование в любом месте, что и доказал вскоре. Каноны псевдоромантического стиля при этом были строго соблюдены, несмотря на спешку и редакторский «произвол». Сюжет с его взвинченными страстями, с мелодраматическими выходками героев закончился в романтическом же духе: Илья, дочь нищего бродячего музыканта, оказавшаяся в финале баронессой (!), отравилась... Эта остроумная шутка Чехонте, проделанная им со своими читателями, напоминает один из редакторских «подвигов» Некрасова. Ему пришлось держать корректуру дамского отменно длинного романа со скучнейшей героиней; видя, что его не собираются завершать, он решительно перечеркнул продолжение и энергично закончил: «Она отравилась...»

«Драма на охоте» — еще одна крупная вещь, выдержанная в духе пародии-стилизации, — начала печататься спустя два года в газете «Новости дня»; публикация продолжалась с августа 1884 по апрель 1885 г., т.е. девять месяцев! За это время «Чехонте» и «Человек без селезенки» поместили более трех десятков рассказов в юмористических журналах, среди них были такие шедевры, как «Хирургия», «Хамелеон», «Маска», «Свадьба с генералом», «Капитанский мундир», «Живая хронология», «В бане», «Разговор человека с собакой», «Мелюзга» и др.

«Драма на охоте» — тоже литературная мистификация, но это подделка уже под стиль уголовных романов. Подобный опыт у Чехонте был — знаменитая «Шведская спичка». Он тогда впервые отважился нарушить обычные для себя пределы 100–150 строк и размахнулся, по его словам, на целый печатный лист. (Печатный лист — типографская мера: соответствует 22–23 машинописным страницам.) «Драма на охоте» — самое громоздкое из всех чеховских прозаических произведений. Ее не раз пытались экранизировать. Но удачно осуществился замысел лишь в 1970-х годах, когда появился фильм «Мой ласковый и нежный зверь». Он давно уже сошел с экранов, но вальс композитора Догги популярен до сих пор.

Повесть замечательна тем, что имеет своеобразную авторецензию. Дело в том, что в самый разгар ее печатания Чехов опубликовал фельетон «Осколки московской жизни», где дал выразительное определение подобного рода литературе: «Страшно делается, что есть такие страшные мозги, из которых могут выползать такие страшные «Отцеубийцы»,

«Драмы» и проч. Убийства, людоедства, миллионные проигрыши, приведения, лежеграфы, развалины замков, совы, скелеты, сомнамбулы и... черт знает, чего только нет в этих раздражениях пленной и хмельной мысли!» Но если произведения такого рода, о которых Чехов говорит в фельетоне, писались, так сказать, с серьезными намерениями, то «Драма на охоте» создавалась как острая пародия. Однако стоит внимательнее вчитаться в текст, как становится ясно, что пародируемой основой была не только бульварная беллетристика, но и классика. Несчастный герой, убивший — по официальной версии — свою жену, носит фамилию Урбенин, созвучную лермонтовскому ревнивцу Арбенину («Маскарад»). Финал же обращен к «Преступлению и наказанию» Достоевского, хотя убийца, он же следовательно, он же автор публикуемой издателем рукописи, отказывается пойти по пути героя Достоевского — публичного покаяния. На совет признаться в преступлении он отвечает отказом: «Ну, это положим!.. Я не прочь сменить Урбенина, но без борьбы я не отдамся... Пусть берут, если хотят, но сам я к ним не пойду. Отчего они не брали меня, когда я был в их руках?..» Раскольников идет на Божий и людской суд, мучительно переживая совершенный грех. Герой Чехонте злодейски жесток и циничен, вполне в духе жанра кровавой мелодрамы.

В подчеркнуто пародийном тоне выдержаны два рассказа Чехова, опубликованные в 1883 г., — «В море» и «В рождественскую ночь». В более поздних публикациях они были подвергнуты авторской правке, где насмешка над «взвинченным», ультраромантическим повествованием была скрыта, затушевана автором, но так, что следы ее остались, напоминая временами стиль «Тысячи одной страсти». Чехонте весело смеется над преувеличениями романтизма не только в описании бурных страстей, но и рисуя отдельные подробности, напоминающие уже знакомые нам присмы ранней пародии. Чего стоит только крик молодой, прекрасной женщины, перекрывающий грохот ломающихся морских льдин!

«Пронзительный, душу раздирающий вопль ответил на этот тихий, счастливый смех... С лицом, искаженным отчаянием, молодая женщина была не в силах удержать этот вопль, и он вырвался наружу. В нем слышалось все: и замужество поневоле, непреодолимая антипатия к мужу и тоска одиночества, и, наконец, рухнувшая надежда на свободное вдовство. Вся ее жизнь с ее горем, и слезами, и болью вылилась в этом вопле, не заглушенном даже трещащими льдами. Муж понял этот вопль, да и нельзя было не понять его...» Дальше уже начинаются безумства мужа, толкающие его навстречу гибели.

Сюжет рассказа «В море» скроен на тот же лад. Два матроса по жребию могут насладиться зрелищем того, что происходит ночью в ка-

юте новобрачных. Финал выдержан в контрастно «злодейских» и приподнято романтических тонах: молодожен-пастор продает жену на почт. старому толстому банкиру с отталкивающей внешностью; роль добродетельных героев выпадает на долю пьяных негодяев: «Я отскочил от стены, как ужаленный. Я испугался. Мне показалось, что ветер разорвал наш пароход на части, что мы идем ко дну...»

Дальше следует столь же пародийно утрированная психологическая ситуация: «Старик-отец, этот пьяный, развратный человек, взял меня за руку и сказал:

Выйдем отсюда! Ты не должен этого видеть! Ты еще мальчик...»

Романтически возвышенный эпизод находится в явном несоответствии с экспозицией рассказа, где «мальчик» рассуждает так: «Мы пьем много водки, мы развратничаем, потому что не знаем, кому и для чего нужна в море добродетель». Но здесь не до логики, здесь «в ключ» рвутся романтические страсти.

Пародия обычно пишется, чтобы высмеять пародируемый текст, вступить с ним в борьбу и, пользуясь его же средствами, одержать верх в открытом поединке на глазах у читателей, вызвав их веселое одобрение и смех. Чехонте пишет пародии, как заведено, ради смеха. Но он находит возможным получить для себя, как художника, известную пользу в пародийной игре. Это была попытка найти собственную твердую эстетическую опору. Он с первых же творческих шагов избирает путь художественной правды. Его пародии — реакция на условность, театральность, искусственность романтизма и псевдоромантизма с холодностью, высокопарностью ситуаций, с поднятыми на котурны характерами, выдуманными страстями. Не случайно Толстой называл Чехова *художником жизни*. Но таким стремился стать уже Чехонте с решительным его отрицанием избитых штампов, «литературищины» в самых различных ее проявлениях. «Знать свое или скорее, *что не мое* (подчеркнуто автором), — вот главное искусство», — записывает Толстой в дневнике 1865 г., когда у него за плечами было тринадцать лет писательского труда. Чехонте обращается к этой мысли уже в своих первых литературных опытах.

Рождение новой формы. Уже в своих литературных дебютах Чехов выступил как великий реформатор прозы, хотя это осталось не замеченным ни читателями, ни критикой. Прежде всего обращает на себя внимание четкость структурного плана его произведений. Настоящим открытием молодого автора стал принцип *повторения*, на котором он основывает эпическое повествование.

Он достигает этого эффекта за счет двух найденных им композиционных приемов: постоянного обращения к изложенному в экспозиции

материалу, энергичной его разработке, выявлению, разворачиванию заложенного в нем содержания и отчетливого замыкания всей структуры в некую целостность, завершенность.

Иногда этот внутренний план оказывается подчеркнут, оставаясь, однако, не замеченным воспринимающим сознанием, потому что оно сосредоточено исключительно на внешней форме, на том, что происходит в рассказе, а *как* это «что» скомпоновано, сведено воедино, представлено в отточенной художественной структуре, остроумной уже по самой своей организации, — все это оказывалось вне пределов внимания читателей и критики. Между тем природа чеховской художественной мысли такова, что в этом-то и заключена вся «соль» авторской идеи, своеобразие ее воплощения.

Рассказ **«Житейские невзгоды»**, опубликованный под псевдонимом «Чехонте» в 1887 г., демонстрирует, причем в подчеркнутой, заостренной форме, эти принципы. Весь рассказ представляет собой, по сути дела, трижды повторяющийся блок одних и тех же тем, создающих ощущение стремительно нарастающего напряжения и в то же время — законченности, замкнутости художественной системы.

В первый момент они даются в экспозиции в последовательной их смене. Все происходит в меблированной комнатке, похожей на музыкальную шкатулку, наполненной голосами, которые слышны отовсюду.

1. Лев Иванович Попов мелкий чиновник, «человек нервный, несчастный на службе и в семейной жизни», путается в расчетах сумм, какие ему надлежит выплатить банкирской конторе, и считает вслух, чтобы не сбиться:

«Билет стоит по курсу 246 руб., значит, осталось 236. Хорошо-с... К этой сумме пужно прибавить проценты за 1 месяц в размере 7% годовых и 1,4% комиссионных, гербовый сбор, почтовые расходы...» и т.п.

2. За перегородкой раздаются стоны его жены Софьи Савишны, женщины крутого нрава и невоздержанной на язык, приехавшей к мужу просить отдельного вида на жительство (развода): в дороге она простудилась, схватила флюс и теперь мучается невыносимой зубной болью.

3. «Наверху за потолком какой-то энергический мужчина, вероятно, ученик консерватории, разучивал на рояли рапсодию Листа с таким усердием, что, казалось, по крыше дома ехал товарный поезд».

4. «Направо, в соседнем номере, студент-медик готовился к экзамену. Он шагал из угла в угол и зубрил густым семинарским басом:

«Хронический катар желудка наблюдается также у привычных пьяниц, обжор, вообще у людей, ведущих неумеренный образ жизни...»

Экспозиция завершена. Наступает полоса разработки изложенных в ней тем. Бапальные житейские невзгоды рождены условиями убого-

го, бедного существования в комнате-резонаторе, где стены не скрадывают, а словно усиливают то, что происходит за стеной у соседа или даже за потолком. Автор не введет больше ни одной подробности, какой не было бы в экспозиции, но лестный звуковой калейдоскоп все более и более будет усиливаться, рождая трагикомический эффект.

Лев Иванович сбив с толку, голова идет кругом от чудовищной звуковой путаницы. Помогая себе, он размеренно считает вслух, пытаясь перекрыть весь этот шум: «Хорошо-с, — продолжал считать Попов. — К 236 прибавить 14 руб. 81 коп., итого к этому месяцу остается 250 руб. 81 коп.». Расчеты продолжаются, они еще несколько раз будут врываться в текст, варьируя фразу экспозиции. Все реплики Попова — педантичное повторение то и дело прерываемого счета: голос его прорывается сквозь другие голоса, наполняющие невыносимым шумом маленькую комнатку. Причем голоса продолжают нарастать «сrescendo», как сказали бы музыканты, наращивая, увеличивая свое звучание. Раз за разом вторгаются в текст стоны Софьи Савишны, прибегающей к все более крепким выражениям в отношении мужа: «Да помоги же мне... Умира-аю!» «Бесчувственный! — заплакала Софья Савишна. — Мучитель!..Невежа!» «...Тиран! Убийца!» Ее крики перебиваются голосом тупо зубрящего студента; он повторяет ту же фразу, которая только что прозвучала за стеной, делая теперь энергичный нажим на отдельных словах и даже звуках, так что мы словно слышим раскаты рокочущего семинарского баса, усиливающего свое звучание в той же степени, в какой повышается тон «упреков» Софьи Савишны, обращенных к мужу: «Хрронический катар желудка, — зубрил студень, шагая из угла в угол, — наблюдается также у привычных пьяниц, обжор...», — и затем после нового перебора голосов (размеренно, вслух, чтобы не сбиться, считающего Попова и истерически теперь уже «взвизгивающей» Софьи Савишны) накатывается новая, еще более усиливающаяся волна рокочущего баса: «Хрронический катар желудка наблюдается также при стрррраданиях печени...»

Автор находит остроумный прием: передавая непосредственное ощущение все нарастающего потока звуков, он демонстративно-весело подчеркивает грамматическую нелепость — вместо одной буквы «р», как в первый момент появления в экспозиции рассказа фразы из учебника медицины, возникают две («Хрронический»), а затем при повторе две или даже три выделенные курсивом буквы («Хррронический... обжорrrr»). Читатель вовлекается автором в веселую игру, невольно скандируя про себя или перенося на себя раскаты баса одуревшего от зубрежки студента-медика, который, стараясь не заснуть над учебни-

ком, взбадривает себя громогласным чтением к ужасу Льва Ивановича. Вообще внимание Чехова к звучанию слова громадно. Недаром Толстой признавался, что, когда он читает его, он не только видит его героев, но даже слышит их голоса.

Наконец, появляется третий компонент экспозиционного материала, тоже демонстрируя нарастающую экспрессию: прежняя деталь экспозиции — мерное, назойливо однообразное движение («... казалось, по крыше дома ехал товарный поезд») заменяется преувеличенно комической, гротескно подчеркнутой мыслью: «Наверху музыка было утихла, но через минуту пианист занграл снова и с таким ожесточением, что в матрасе под Софьей Савишной *задвигалась пружина*».

Еще одна стадия движения общей композиционной системы завершена. Наступает черед третьей, заключительной части, она врывается в повествование как стремительный перебор знакомых по экспозиции и разработке опорных элементов рассказа. Это — финал, последний взрыв, самая мощная волна, которая захлестывает своим бурным потоком героя, и — конечность, замкнутость движения всей художественной постройки.

Только сейчас экспозиционные темы, прошедшие свое динамическое развитие, даются в обратной последовательности: заключительная часть общей художественной структуры как бы накладывается на экспозиционную, повторяющиеся элементы вновь выстраиваются в последовательный ряд с небольшим изменением в компоновке двух звеньев:

1 — 2 — 3 — 4 // 3 — 4 — 2 — 1

Это не просто переключки экспозиции и заключения, а ярко выраженные черты обратной, или зеркальной, симметрии, т.е. безупречная гармоничность и завершенность целого: конечный элемент художественной структуры перебрасывает арку к первому, давшему толчок всему движению. Некоторые отступления от полной симметрии (третья и четвертая темы в экспозиции: музыкант и рокошущий семинарский бас меняются местами в финале) не заметны, не ощущаются как нарушение пропорций, так как начальная и конечная стадии рассказа отделены значительным пространством повествования.

Темы экспозиции возникают теперь уже на высшей волне своего развития, в полной мере, наконец, реализуя возможности своего роста, увиденные в них автором в первый момент их появления. Это, однако, не простое повторение, а резкий сдвиг по сравнению с тем, что было предложено читателям в начале рассказа:

Наверху за потолком какой-то энергичский мужчина, вероятно, ученик консерватории, *разучивал* на роли рапсодию Листа...

Студент-медик готовился к экзамену. Он *ходил из угла в угол и зубрил* густым семинарским басом: «Хронический катар желудка наблюдается также у привычных пьяниц, обжор, вообще у людей, ведущих неумеренный образ жизни».

За перегородкой на кровати *лежала* Софья Савишна... В дороге она простудилась, схватила флюс и теперь невыносимо *страдала*.

Лев Иванович Попов ... потянул к себе счета и *стал считать* снова... — Билет стоит по курсу 246 рублей, — считал он. — Дал я задатку 10 руб., значит, осталось 236. Хорошо... К этой сумме нужно прибавить проценты...

В это время наверху за потолком к пианисту подсел товарищ, и *четыре* руки, *дружно ударив* по клавишам, *стали нажаривать* рапсодию Листа...

Студент-медик *быстрее зашагал, прокашлялся и загудел*: «Хронический катар желудка наблюдается также у привычных пьяниц, обжор».

Софья Савишна *взвизгнула, швырнула* подушку, *застучала* ногами... Боль ее, по-видимому, *только что начинала разыгрываться*.

Попов *вытер холодный пот*, опять сел за стол и, встряхнув счета, сказал: — надо проверить... Очень возможно, что я немножко ошибся...¹ И опять принялся за квитанцию и начал снова считать: — Билет стоит по курсу 246 руб.. Дал я задатку 10 руб., значит, осталось 236... *А в ушах у него стучало: «дыр...дыр...дыр» И уже слышались выстрелы, свист, хлопанье бичей, рев львов и леопардов. — Осталось 236! — кричал он, стараясь перекрыть этот шум. В июне я взношу 5 рублей! Черт вас дер, в рот нам дышло, 5 рублей!.. Наутро его свезли в больницу.*

¹ Сбитый с толку шумом и волнением, он действительно ошибся, решив, что остался должен банкирской конторе более миллиона рублей!

Рассказ свидетельствует о том, что его комизм заключен вовсе не в ситуации, в какой оказывается герой: она скорее трагическая (Лев Иванович сходит с ума), чем смешная. Эффект комического скрыт в самой организации художественной ткани произведения, в его композиции. Она уже сама по себе — остроумная шутка, конденсатор веселой энергии. Это секрет многих рассказов Чехова. Легкость, непринужденность заключают в себе строгий расчет, жесткую, продуманную структуру текста. Обращенность же финала к экспозиции, так отчетливо проявляющаяся в «Житейских невзгодах», есть безусловный закон всего творчества Чехова.

Наконец, исключительный по своему значению новаторский прием, найденный Чехонте и подчеркнутый в этом рассказе, но повторяющийся во всех его шедеврах (и комического толка, скажем, «Толстый и тонкий», «Хамелеон», «Произведение искусства», более позднее «Без заглавия», и в драматических по своему содержанию его рассказах и повестях), заключается в том, что *сжатость* изложения возникает у него *за счет повторений!*

Новаторские поиски Чехова, реализованные им уже в раннем творчестве: принцип повторяемости сквозного развития изложенных в экспозиции тем с тонкими эмоционально-образными связями в разных стадиях их разработки, замкнутость художественной системы, перекличка начальной и конечной звеньев композиции, — эти найденные писателем в его смелых экспериментах приемы, сближающие прозу с поэзией и даже с музыкой, дали основание Льву Толстому сказать, что Чехову удалось выработать «свою, особую форму», какой ни у кого и никогда до него не было прежде.

Труд как «первооснова» писательского успеха. Важнейшим обстоятельством, определившим стремительный рост популярности Чехова, чего не заметила современная ему критика, был его *писательский труд*. Ведь ему пришлось пройти литературную «школу», хуже которой невозможно себе что-нибудь представить. Он печатался в молодые годы в бульварных изданиях с их жалким уровнем художественных требований, с циничным отношением к литературному делу, с грубой работой на потребу обывателя. Чехов, по его словам, был единственным из писателей 80-х годов, кто выбился в большую литературу с ее «задворков», остальные погибли в этой трясины.

Между тем легенда о необычайной легкости, с какой давались ему его произведения, держалась упорно. Он не делал никаких усилий, чтобы развеять ее, скорее даже поддерживал (он в этом смысле был великий мистификатор), охотно рассуждая о том, что часто пишет «наотмашь» и «спустя рукава», но работал упорно. Даже люди, хоро-

шо знавшие его, нередко попадали впросак. Однако вопреки утверждениям о том, что он «набело пишет свои рассказы» (А.С. Лазарев-Грузинский), Чехов шел своим путем, веруя, что только постоянное усилие и напряжение могут стать верными спутниками успеха. Для него, молодого человека, старомодно звучат слова о работе в минуты «внутреннего настроения». «Тут нужны, — пишет 26-летний Чехов, — непрерывный дневной и ночной труд, вечное чтение, штурдировка, воля ... Тут дорог каждый час». Им как нелепость уже тогда воспринимались слова о работе в момент вдохновения. Писать постоянно, в любое время, писать «со скрежетом зубным», но писать непременно — вот его совет начинающим литераторам.

Он прекрасно знал по наблюдениям над своим окружением, к чему приводят ситуации, когда «рафаэльствующая юность» заменяет труд рассуждениями о труде: эта мысль отчетливо передана в рассказе «Талант» (1886). Над небольшой вещью в 150—200 строк он советует сидеть дней 5—6, не меньше, несколько раз переписывать, тщательно обрабатывать текст. В письме к брату (от 4 января 1886 г.) Чехов утверждает, что необходимо стремиться к тому, чтобы «редакторская длань» не прикасалась ни к одной твоей строчке: «Не позволить трудно; легче употребить средство, имеющееся под рукой: самому сокращать до *plus ultra* (до предела) и самому переделывать». И в том же письме сжато формулирует своеобразный «закон» творчества: «Чем больше сокращаешь, тем чаще тебя печатают».

Самое замечательное, однако, заключается в том, что задолго до этого письма к брату Александру он *уже высказал* ту же идею в остроумной юмореске (она была опубликована в марте 1885 г.) «Правила для начинающих авторов». Под номером 14-м «Правил» можно было уже тогда прочесть: «Давая волю фантазии, придержи руку. Не давай ей гнаться за количеством строк. *Чем короче и реже ты пишешь, тем больше тебя печатают. Краткость вообще не портит дела*». Да и первая фраза, предварявшая «Правила», при всей своей гротесковой парадоксальности толковала о том же — о тяжелейшей писательской работе и судьбе: «Всякого только что родившегося младенца следует старательно омыть и, давши ему отдохнуть от первых впечатлений, сильно высечь со словами: «Не пиши! Не пиши! Не будь писателем!»... Путь пишущего от начала до конца усеян тернием, гвоздями и крапивой, а потому здравомыслящий человек всячески должен отстранять себя от писательства».

Трудоспособность молодого Чехова была поразительной. Ведь в годы своего писательского становления он закончил, по замечанию И. Бунина, самый тяжелый факультет Московского университета —

медицинский: он был его прилежным студентом и слушал лекции светила тогдашней российской медицинской науки. Он весело смеялся, говоря, что адрес его можно найти в любой аптеке: там были адреса московских врачей. Практикующим медиком Чехов так и не стал (лечил, как правило, безвозмездно), но профессиональное увлечение медициной оказало громадное воздействие на его творчество, на сам образ его мысли и дало повод для его знаменитой шутки о том, что у него две жены: одна законная — медицина, а другая, незаконная, — литература.

Между тем именно литературе он служил с первых шагов творчества по-апостольски, с безграничной верой в таинственную, но несомненную для него власть художественного слова над душами людей. Вопрос об «эстетике слова» (понятие, выдвинутое выдающимся русским лингвистом Л. Щербой лишь в начале XX столетия) уже стоял перед ним, как и вопрос об ответственности писателя, в руках которого оказывается эта «заразительная» (Толстой) сила искусства, подчиняющего себе сознание читателя. Таковы многие сюжеты его ранних юмористических произведений, где слово способно совершать чудеса, на которые не рассчитывал нередко и сам проповедник: **«Пропашее дело»** (1882), **«Случай из судебной практики»** (1883) и более поздние: **«Сильные ощущения»** (1886), **«Святою ночью»** (1887), **«Дома»** (1887), **«Без заглавия»** (1888).

В отличие от Толстого и Достоевского, Чехов — некоторое исключение в истории русской классической литературы. Рукописей, этих наиболее точных и объективных свидетельств творческого процесса писателя, у него не сохранилось. Однако подтверждением его мысли о труде как главной опоре литературного успеха служат сами его произведения. Они, при внимательном анализе, поражают всякий раз своим совершенством, ювелирной работой автора. От них, как сказали бы древние риторы, «пахнет лампой», т.е. ночным, а не только дневным трудом, творческим сосредоточенным, постоянным усилием и напряжением. Понятия писательской «скорописи» для него не существовало: он всегда строгим судом судил себя, и это было его спасением в условиях тяжелого материального существования и в обстановке, диктуемой бульварной прессой.

Энциклопедичность картин русской жизни

Одно из самых существенных свойств таланта Чехова заключалось в его изощренной наблюдательности, в том, что он сумел создать, не выходя за пределы жанра короткого рассказа и небольшой по объему

повести, настоящую энциклопедию русской жизни. Ему потребовалось для этого всего лишь два десятилетия. С начала 900-х годов он уже медленно умирал: туберкулез в те времена был болезнью смертельной. В эти краткие годы ему удалось создать громадную панораму характеров, типов, принадлежащих к разным сословиям. Обычно говорят о его преимущественном внимании к среднему пласту общества. Это, однако, не так. У него есть изображение представителей высших чиновничьих и правительственных кругов и мелкой сошки, невероятно разнообразной по составу толпы «маленьких людей», есть титулованные лица: княжеского достоинства («Зеленая коса», «Княгиня»), графского («Степь», «Ненужная победа»), барон и баронесса («Ненужная победа»), есть столпы церковной иерархии («Архиерей») и множество мелких служителей церкви, крупные фабриканты, промышленники, купцы, подрядчики, инженеры-строители. Его занимали как объекты художественного анализа мещане, чиновники, интеллигенция (учителя, помещики средней руки, разночинцы, земцы, статистики и т.п.). Как ни один из классиков, он создал множество героев, связанных с медицинской деятельностью: семинаристы, ставшие врачами («Супруга»), врачи, из жестких приобретателей превращающиеся в романтиков («Цветы запоздалые»), и романтики, становящиеся бездушными циниками («Ионыч»), люди, верные долгу, врачебной этике, заслуживающие восхищения («Враги», «Попрыгунья»), и равнодушно, спуская рукава относящиеся к своему профессиональному делу («Палата № 6»), философы жизни, предчувствующие неумолимое приближение экологической катастрофы (доктор Астров в «Дяде Ване»).

Возникшее благодаря усилиям современной ему критики и исследователей русской литературы конца XIX в. (Д.Н. Овсянко-Куликовский), долгое время сохранялось (и сохраняется до сих пор) представление о некоторой «избирательности» его в создании характеров: о невращении, психопатологии, свойственной его персонажам, об их мелочных интересах, обывательском кругозоре, о преимущественном внимании автора к изображению «пошлости пошлого человека» (М. Горький) и т.п.

Однако эта концепция противоречит объективному аналитическому методу Чехова, чуждого односторонности в художественном истолковании действительности и жизни человеческого духа. Созданные им герои более разнообразны, чем эта жесткая схема, и не отягощены подобной «однобокостью». Художник жизни, по определению Толстого, Чехов и здесь стремился схватить жизнь в ее бесконечных проявлениях, а не подчинять ее своим художественным задачам или предубеждениям. Герои его выходят за пределы узкого круга психологических

банальностей, который оставлен для них его истолкователями-современниками, а нередко и литературной наукой.

Однако созданная им картина — не просто летопись русской действительности 80—90-х годов, пестрая и многообразная. Она несла в себе еще одну важнейшую, определяющую черту — авторское *критическое* осмысление действительности. Если бы возможно было исправить людей, заставив их стыдиться своих пороков и недостатков, то Чехов мог бы создать вполне совершенное общество. «Он бы изгнал из обычаев своей нации вероломство, жаргон, двусмысленность, ревность — порой безрассудную, а чаще жестокую; постыдную любовь стариков, человеконенавистничество, кокетство, злословие, фатовство, неравные браки, низменную скупость, дух крючкотворства, продажность, распутство судей, тщеславие, побуждающее людей притворяться более значительными, чем они есть, невежественный эмпиризм врачей и смехотворные уловки мнимых святош». Таковы были свойства и человеческих пороков, с которыми начал сражаться Чехов с первых же шагов своей писательской деятельности. Приведенные нами слова о художнике-обличителе можно было бы с полным основанием сказать и о нем, если бы они уже давно не были сказаны Бальзаком о великом французском сатирике Мольере. Но там — все последние и вся жизнь, а здесь — предельно сжатое пространство лет, которые оставила ему судьба. Там — комедиограф, здесь — эпик-прозаик малых и средних форм (рассказы, повести) и драматург (водевили, драмы, комедии).

Эволюция авторских идей

«Крестьянские» рассказы. При таком разнообразии создаваемых им картин Чехов никогда не оставался поверхностным наблюдателем, всегда шел своим, оригинальным путем, даже когда вступал на проторенную другими тропу. Например, тема народа была постоянной для русской литературы, ее не миновал ни один классик. Но у него никогда не было свойственного им восхищения народной средой. Он начал с острой критики уже в раннем изображении деревенской жизни («Барыня»), продолжив ее в ряде рассказов 80-х годов. Известный исследователь русской литературы XIX в. Г.А. Бялый назвал их «чеховскими „Записками охотника“». Но никому не удалось доказать хоть какого сходства с тургеневской манерой, кроме разве близости чеховского **«Егера»** (1885) и рассказа «Свидание» из «Записок охотника». Однако и здесь речь может идти только о сюжетной ситуации (встреча мужа и жены) и о социальном положении персонажей (она — крепостная кре-

стьянка, он — дворовый человек барина). На этом сходство заканчивается: художественные приемы и точка зрения авторов совершенно различны. У Чехова были иные подходы к крестьянской теме.

Прежде всего у него отсутствовал элегический тон восхищения «мужиком» при изображении русского простолюдин. Что может быть общего, скажем, у грязного, нечесанного, похожего на паука, тощего Дениса в «**Злоумышленнике**» (1885) с Хорем с его сократовским лбом («Хорь и Калиныч»), тупости и одиночества чеховского персонажа, так и не осознающего, что он совершает тяжкое преступление, с мудростью и деловитостью героя Тургенева, тоже крестьянина? Или косноязычные персонажи «**Счастья**» и «**Свирели**» (оба рассказа — 1887 г.), беспутный Савка из «**Агафьи**» (1886) с единственным его достоинством — нравиться деревенским женщинам. Это была абсолютная правда характеров, без малейшей попытки хоть как-то приукрасить их. «Я мужик, — скажет позднее Чехов, объясняя свою точку зрения в одном из писем, — и меня не удивить мужицкими добродетелями». За его плечами не было предрассудков привилегированного сословия и усвоенного лучшими его представителями преклонения перед народом, которому они были обязаны своим благосостоянием, или восхищения его «душой». Он сам был народ и знал его по собственному труженическому детскому и юношескому опыту и по ближайшему своему окружению.

Тема деградации деревни, крестьянской жизни получит свое дальнейшее развитие в ряде его произведений 1890—1900-х годов. В рассказе «**Новая дача**» (1899) люди интеллигентного круга (семья инженера) и крестьяне ближайшей деревни не могут найти общего языка, не могут понять друг друга. Драматизм столкновений (безобразных, бессмысленных, жестоких со стороны крестьян по отношению к своим безобидным соседям) подчеркивается веселой чеховской иронией. Родион, один из самых совестливых мужиков деревни, привыкший все обсуждать со своей женой, пытается войти в логику барина, обиженного крестьянами. Вспомнив его слова: «Вы же за добро платите нам злом», — он со вздохом заключает, по-своему перетолковывая его: «Платите, говорит, братцы, монетой... Монетой не монетой, а уж по гривеннику со двора надо бы. Уж очень обижаем барина». В другой раз, когда инженер с сердцем говорит: «Кончится, вероятно, тем, что мы будем вас презирать», Родион переводит его раздраженную реплику на свой лад: «Я, говорит, с женой тебя призирать буду. Хотел я ему в ноги поклониться, да сробел... «Призирать будем...» — при всех обещал». (Слово «призирать», т.е. приютить, дать кров, пропитание, свое покровительство, имело хождение в русском народе. Пушкинский Савельич

в «Капитанской дочке» говорит Пугачеву: «Дай бог тебе сто лет здравствовать за то, что меня старика призрил и успокоил».)

Грустный комизм подобных сцен у Чехова заключается в том, что эти люди словно говорят на разных языках, они чужие друг другу. Но беспричинная, как может показаться, ненависть крестьян к добрым барину и барыне вдруг освещается новым светом в случайной реплике Степаниды, веселой и словоохотливой жены Родиона, женщины совершенно беззлобной: «Нет нам счастья ни на том, ни на этом свете. Все счастье богатым досталось».

Так объясняется автором крестьянских рассказов логика народной мысли: простодушно-наивная, ограниченная, даже временами туповатая, она несет в себе чувство возмущения и негодования против «сильных мира сего» и осознание несправедливой тяжести собственной жизни. В рассказе «Счастье» (1887) старый пастух, от темы кладов переходящий к теме человеческого счастья, с озлоблением говорит: «Паны уж начали курганы копать... Почуяли! Берут их завидки на мужицкое счастье!.. Ну, это погоди — не дожدهшься! Есть квас, да не про вас».

Рассказы и повести 1880–1900-х годов. С середины 80-х годов заметно усиливается *драматическое* звучание произведений Чехова. В 1886 г. он опубликовал рассказ «На пути», создав тип Рудина нового времени, надорвавшегося над своими подвигами в народническом духе, и продолжил в следующем же году разработку такого же характера в пьесе «Иванов» (первая его «большая» драма), герой которой заканчивает жизнь самоубийством.

В конце 1887 — начале 1888 г. Чехов по совету В.Г. Короленко и Д.В. Григоровича пишет повесть «**Степь**», первое его крупное произведение, к тому же — и тоже впервые для него — появившееся в «толстом» журнале («Северный вестник», 1888. № 3).

Герой повести, девятилетний Егорушка, отправляется с обозом в уездный город, и перед ним распахивается степной простор, разворачивается народная драма, которая оказывается всего лишь частью трагедии русской жизни. Все, с кем встречается Егорушка в пути, по-своему несчастны. Особенно тяжело простому народу. «Жизнь наша пропащая, лютая!» — эти слова молодого возчика Дымова объясняют многое. Но счастливой не назовешь и красавицу графиню Дранницкую, да и купец-предприниматель Варламов, который держит в руках всю округу с сознанием своей силы и власти над людьми, оказывается всего лишь маленьким, жестоким, бездушным человеком, всецело подчиненным своему делу.

Символический смысл приобретает в повести образ степи, отражая неразрешимое противоречие самой жизни: безграничную силу русско-

го человека и узость обстоятельств, унижающих его, лишаящих раз-
маха, полета, страсти. Но сам простор степи таит в себе мысль о том,
что могучий пародный характер рано или поздно даст о себе знать, и
кажется, что «на Руси еще не перевелись громадные, широко шагаю-
щие люди вроде Ильи Муромца и Соловья Разбойника и что еще не
вымерли богатырские кони».

В 1888 г. Чехов создает повесть «Скучная история», овеянную осо-
бенно мрачным настроением. Ее герой, крупный русский ученый-меди-
к с мировым именем, уже на пороге смерти — он должен умереть и знает
это — вдруг начинает понимать, что прожил жизнь не так, как следова-
ло бы. У него нет «общей идеи», которая придавала бы смысл суще-
ствованию, одной медицины недостаточно. Жизнь проходит мимо,
оставляя его на обочине, в стороне, как постороннего наблюдателя, он
не может внести в нее свою борьбу, свои идеалы или хотя бы помочь
советом близким людям, которые гибнут у него на глазах. Он увидел и
понял это только на закате своих дней, незадолго перед смертью, когда
уже изменить ничего нельзя.

Немногим удается выбраться из духовного тупика: Лаевский (по-
весть «Дуэль», 1889), Наталья Гавриловна и ее муж, инженер Ассо-
рин (рассказ «Жена», 1892 г.); в последний момент остановился и
ужаснулся, увидев себя среди тупых обывателей, Никитин («Учитель
словесности», 1894 г.). Круто ломает свою судьбу героиня рассказа
«Хорошие люди» (1886), бросает обеспеченное, спокойное существо-
вание сын городского архитектора (повесть «Моя жизнь», 1896 г.),
предпочитая добывать себе кусок хлеба «черным трудом» и на каждом
шагу испытывать унижения, выпадающие на долю рабочего человека,
лишенного каких бы то ни было прав.

Но на такие решения, утверждает Чехов, способны только сильные
духом люди. В повести «Рассказ неизвестного человека» (1893) воз-
никает ситуация, словно вобравшая в себя конфликтность рассказа «На
пути» и «Иванова». Характерно, что автор начал работу над замыслом
в 1887 г., т.е. в эпоху создания рассказа и пьесы, и продолжил галерею
сломленных народническими иллюзиями характеров. Чехов разработал
в повести ситуацию, обратную той, какая всего лишь на два года рань-
ше занимала Достоевского в «Братьях Карамазовых». В завершении
2-й части романа (книга седьмая) младший из братьев, Алеша, после
пережитого потрясения вдруг «встал твердым на всю жизнь, на веки
вечные бойцом». Возможно, именно с этим эпизодом связана будущая
судьба героя, которому предстояло, по замыслу автора, стать террори-
стом-революционером. Чехов же рисует своего персонажа в той фазе
развития, когда он именно *перестает* быть бойцом.

Дворянин, морской офицер, совершивший кругосветное путешествие, участник террористической организации, о рискованных приключениях которого рассказывали захватывающие истории, поступает слугой к петербургскому чиновнику Орлову, с тем чтобы уничтожить его отца, представляющего высшие правительственные круги и особенно опасного для дела революции. Но в тот момент, когда жертва сама идет в руки и можно без труда осуществить приговор, он бездействует: в нем уже нет веры в то, чему было отдано столько сил, он утомился, по его словам, пал духом, его тянет к себе жажда простого «обывательского существования». Между тем в его сознании все еще живут, как призыв к делу, резкие контрасты между справедливостью и несправедливостью, богатством и нищетой, бездельем и каторжным трудом рабочего люда с его «кровавым потом». Но он уже ни во что не верит, и у него нет ни желания, ни сил идти прежним путем. К тому же дни его сочтены: чашотка вступила в последнюю смертельную стадию. В момент потери веры в свое дело он чувствует себя еще и в преддверии смерти. Выхода из этой духовной западни он не видит.

Гораздо более решительной оказывается героиня повести, Зинаида Федоровна, ничем не замечательная, но глубоко искренняя, страдающая женщина. После того как ее предал и бросил любимый человек (все тот же Орлов-младший, равнодушно циничный ко всему на свете крупный чиновник), она решает изменить свою судьбу и, поверив словам о новом, справедливом устройстве жизни, отдается делу революции. «Вербуйте меня!» — говорит она своему новому духовному наставнику, не предполагая, что он давно уже не тот, за кого пытается выдать себя. Не выдержав еще одного разочарования, Зинаида Федоровна сама уходит из жизни, приняв смертельную дозу яда.

Чехов, таким образом, ставит в повести вопрос не только о катастрофичности жизненного тупика, но и о том, как люди идут в революцию, т.е. ту жизненную проблему, какую разрабатывал Лев Толстой в романе «Воскресение», создававшимся тоже в 90-е годы.

Еще более мрачным рисуется конфликт повести «Три года» (1895). Алексей Федорович Лаптев рад бы бросить наследство и уйти, куда глаза глядят. Но он не в состоянии этого сделать, и ему остается только бессильно наблюдать, как на его глазах гибнет, вырождается благоденствующая, казалось бы, купеческая семья: отец слепнет, сестра умирает, брат отмечен душевной болезнью и сходит с ума. Сам же Алексей Федорович, владелец громадного состояния, чувствует себя глубоко несчастным человеком, ненавидящим свое дело (он хозяин магазинов, приносящих большой доход). Любопытно, что в повести автор использовал яркую биографическую подробность, передав герою чувство, ис-

пытанное некогда им самим, когда ему приходилось «по капле выдавливать из себя раба». Однако в отличие от Чехова его персонажу так и не суждено стать свободным человеком. Он остается рабом своего купеческого дела, «тюремной» амбарной жизни, от которой не может избавиться и которую терпеть не может.

Герой последней повести Чехова, посвященной судьбам интеллигенции, — **«Моя жизнь. Рассказ провинциала»** (1896), разрывает хватку обстоятельств, предопределяющих судьбу человека, уходит из благополучной семьи и ведет жизнь простого рабочего. Чехов показал идеи «толстовства» в действии: не «опрощение», а протест против несправедливости целого уклада жизни, отрицание существующего порядка вещей. Радости, однако, и успокоения это решение герою не приносит, он по-прежнему остается глубоко несчастным человеком.

К этому времени у Чехова уже нет иллюзий, заметных в произведениях 80-х годов. Лаевский (повесть «Дуэль», 1889 г.), испытавший недавно ужас супружеской измены и дуэли, когда он едва не был убит, наблюдает лодку, подвозящую к морскому пароходу его недавнего антагониста, фон Корена. Сцена под пером Чехова приобретает символический характер: надежда уходит, становится все более призрачной. «Никто не знает настоящей правды», — думает Лаевский. Но какая-то цель впереди, видимо, все-таки есть: «Лодку бросает назад... делает она два шага вперед и шаг назад, но гребцы упрямы, машут неутомимо веслами и не боятся высоких волн... Так и в жизни... В поисках за правдой люди делают два шага вперед, шаг назад. Страдания, ошибки и скука жизни бросают их назад, но жажда правды и упрямая воля гонят вперед и вперед. И кто знает? Быть может, доплывут до настоящей правды...»

Несколько в стороне среди его персонажей, особняком, стоит Дымов («Попрыгунья», 1892 г.) — талантливый врач и ученый, погибающий, спасая больного ребенка. Таких людей ясно осознанной цели Чехов, по его словам, любил бесконечно и всякий раз с воодушевлением наблюдал хотя бы слабые «симптомы доброкачественной заразы, которая распространяется по земле от подвига» (некролог Н.М. Пржевальскому, 1888 г.).

В 90-е годы взгляды автора окончательно определились. Все более мрачный колорит приобретает ситуация духовного тупика, который герой может преодолеть *только ценой собственной гибели*. Эта новая точка зрения дает себя знать в «Палате № 6» (1892), «Скрипке Ротшильда» (1894), в «Черном монахе» (1894) и «Архиерее» (1902). Точно так же обостренно звучит тема социальной несправедливости, и все более яркое художественное выражение приобретает идея о «по-

врежденности» всего строя жизни, о чудовищной несправедливости по отношению к человеку.

В финале творческих исканий Чехов приходит к убеждению, близкому к идеям Достоевского: мир основан на неразумных началах, на несправедливости, на безмерном унижении людей. В 1898 г. был опубликован рассказ **«Случай из практики»**. Молодой врач отправляется по вызову на отдаленную фабрику: больна дочь владелицы фабрики. То, что он находит здесь, поражает своей нелепостью: тысячи рабочих трудятся в нездоровой обстановке, без отдыха, живут впроголодь и только в кабаке «отрезвляются» от этого кошмара; другие люди, их тоже немало, надзирают над ними, преследуя жестокими штрафами, унижением, бранью. Но несчастны и «хозяева жизни», владельцы фабрики, на них жалко смотреть, они на грани тяжелейшей депрессии. И в результате оказывается, что благоденствует только единственный человек: глуховатая пожилая дама в пенсне — гувернантка, которая с гордостью сообщает о том, что она в свое удовольствие ест стерлядь и пьет мадеру. Какая-то неведомая и неуправляемая стихия, «логическая несообразность», создала такие отношения между слабыми и сильными, что и те, и другие становятся ее жертвами и жертвами «своих взаимных отношений, невольно покоряясь какой-то направляющей силе, неизвестной, стоящей вне жизни, посторонней человеку». И освещенные в ночи окна фабрики кажутся герою рассказа багровыми глазами дьявола, который смотрит на мир, устроив его так, чтобы зло посмеяться над людьми. В сравнении с подобной же пейзажной подробностью в более раннем рассказе **«Страхи»** (1886), где чувство ужаса охватывает человека в сумерках ночи, когда он вдруг видит колокольную с непонятным для него источником света: «Я один на один стоял с колокольной, глядевшей на меня своим красным глазом», — в рассказе 90-х годов нейтральная деталь приобретает драматическое, напряженное, притом остро социальное звучание, какого не было прежде.

Или трагедийная ситуация, представленная в рассказе начала 900-х годов **«Архиерей»** (1902). Различие в общественном положении способно развести в стороны даже самых близких людей и вытравить в человеке естественные человеческие чувства. Мать, простая дьяконница, видит в сыне-архиере только преосвященного, бесконечно далеко стоящего для нее на высших ступенях церковной иерархии. И только когда он уже никого не узнает и бьется в агонии, мать снова становится матерью, бросается к нему и говорит те самые нежные, теплые, родные слова, которые во все эти дни встречи с ней ему так хотелось услышать. Но поздно, он погибает, и ничего уже нельзя изменить.

В последнее десятилетие (1890 — начало 1900-х годов) в творчестве Чехова безраздельно доминирует *трагическое мироощущение*. Автор настойчиво разрабатывает уже отмеченный конфликт: смерть — единственная возможность освобождения от мучительного гнета жизненных обстоятельств. С особенной силой критика русской действительности прозвучала в повести **«Палата № 6»**. Доктор Рагин, с философским спокойствием наблюдавший страдания больных, сам пропадает — совершенно здоровый человек — в палату № 6 (палату умалишенных) и вдруг запоздало осознает всю противоестественность того ужаса и той боли, на которые он когда-то обрекал людей своим равнодушием.

Даже темы лирического характера приобретали у Чехова неожиданно драматическое, порой трагедийное звучание. Вот Гуров, герой рассказа **«Дама с собачкой»** (1899), оказывается в провинциальном городке и вдруг видит перед собой длинный серый забор с торчащими вверх гвоздями. Но ведь эта подробность и эта тема «тюремного застенка» уже с громадной трагедийной силой была высказана в **«Палате № 6»** еще в 1892 г.!

В успокоении, в сытом благополучии, в мещанском счастье Чехову открывалось отвратительное лицо обывателя. Мир велик и прекрасен, но как низки люди, когда теряют чувство собственного достоинства. Мелкий чиновник ценой постоянных лишений, отказывая себе во всем, сколотил небольшое состояние, превратился в помещика, но приобрел поразительное сходство ...со свиньей: «Того и гляди хрюкнет в одеяло». Высшая цель его жизни — иметь собственный крыжовник, это предел «мечты», предел «счастья», как он себе его представляет (**«Крыжовник»**, 1898 г.). Чехов отрицает такую жизнь. Ложь и лицемерие из-за страха за свое благополучие, построенное на горе других, наглое благодушие сытых, потому что голодные молчат. «Нет, больше жить так невозможно!», — такова чеховская мысль, с особенной силой высказанная в произведениях конца 90-х годов (**«Человек в футляре»**, **«Крыжовник»**, **«О любви»**, **«Дом с мезонином»**).

К этому времени напряженнее звучит и тема жестокости деревенской жизни, нищеты, деградации крестьянства, поставленная Чеховым уже в начале 80-х годов, если вспомнить одно из ранних произведений — **«Барыню»** (1882). Спустя несколько лет автор вновь вернется к подобным же трагическим развязкам сюжета криминального толка в **«Убийстве»** (1887) и позднее в повести **«В овраге»** (1900). Но еще раньше рассказ **«В суде»** (1886) развертывал драматическую ситуацию: солдат-конвоир оказывается сыном мужика, обвиняемого в убийстве. Ужасом тяжелой жизни крестьянских детей, лишенных детства, взятых «в люди», становится судьба Ваньки (рассказ **«Ванька»**, 1886 г.) и исто-

рия Варьки, героини рассказа «Спать хочется» (1888). Но у этой истории был уже свой первообраз — рассказ «Устрицы» (1884). Так что у Чехова была своя тема «слезок ребенка», и муки детей волновали его не в меньшей степени, чем Достоевского.

Творчество Чехова демонстрирует характерную черту его таланта, которую можно было бы определить как *перспективу художественного мышления*. Во многих ранних его произведениях высказаны темы, сюжеты, персонажи, детали, которые будут затем разрабатываться и использоваться автором позднее, так что стоит найти одно звено, как за ним последует цепочка подобных же мотивов. Они даются не в статике, а в развитии, в их варьированности, становлении.

В начале 900-х годов Чехов жил предчувствием надвигающихся близких перемен, не предполагая, разумеется, к чему они могут привести. Последний его рассказ «Невеста» (1903), написанный незадолго до смерти, оказался и самым светлым его произведением, полным радостного, бодрого восприятия жизни. В «Невесте» он предвосхитил одну из сюжетных линий будущего «Вишневого сада»: уход Ани с Петей Трофимовым из родного дома. В «Невесте» героиня под влиянием тоже «вечного студента» Саши уезжает из захолустного городка в Петербург, чтобы учиться и начать новую жизнь: «А когда сели в вагон и поезд тронулся, то все это прошлое, такое большое и серьезное, сжалось в комочек, и разворачивалось громадное, широкое будущее, которое до сих пор было так мало заметно. Дождь стучал в окна вагона, было видно только зеленое поле, мелькали телеграфные столбы да птицы на проволоках, и радость вдруг перехватила ей дыхание: она вспомнила, что она едет на волю, едет учиться, а это все равно, что когда-то очень давно называлось уходить в казачество. Она и смеялась, и плакала, и молилась».

Этим бравурным, светлым, бодрым настроением овеян предсмертный рассказ Чехова: «Невеста» была опубликована в «Журнале для всех» (декабрьский номер), а спустя несколько месяцев Чехов скончался.

Нет большего недоразумения, чем попытки — они до сих пор существуют — истолковывать творчество Чехова как писателя пессимистических настроений или как бытописателя, равнодушного ко всему, что находится в сфере идеала. Легенда о «мрачном» и «унылом» Чехове, о его «безыдейности», распространявшаяся в течение нескольких десятилетий, а под ее гнетом жил и творил Чехов, не может быть объяснена ссылкой на «ошибочный суд современников». Она была *продолжена* и после его смерти. Это был настоящий поход против Чехова.

Между тем он ярчайший представитель русского искусства, искусства глубоких, выстраданных идей. «Если я врач, то мне нужны больные и больницы; если я литератор, то мне нужно жить среди народа», — говорил он и один, без спутников, отправился на Сахалин в 1890 г. через Сибирь. Спустя год после возвращения, еще не придя в себя, разбитый, больной, в жесточайшие морозы Чехов едет в 1892 г. по глухим уголкам голодающей Нижегородской губернии, чтобы помочь народному горю, выясняет размеры бедствия, открывает общественные столовые для крестьян, спасая множество людей от смерти, сам едва не погибая в метель. На свои более чем скромные средства он строит сельские школы, участвует в Ялте в создании первого пансионата для пугающихся туберкулезных больных, в эпидемию холеры добровольно берет на себя (как всегда, безвозмездно) обязанности врача на обширном участке.

Это был писатель редкого мужества, олицетворявший собой высшую нравственную силу и высшую силу искусства. Вдохновенный писатель, называвший себя «добросовестным мастеровым», он оставил поразительные по совершенству и загадочные до сих пор по своему эмоциональному воздействию произведения.

Новаторство Чехова-прозаика

Парадоксы художественной системы. Разрушение традиций. Пушкинская формула: «гений парадоксов друг» — наиболее полно воплотилась в Чехове и в его художественной системе. Поэтому вокруг него до сих пор бурлит сумятица кривотолков и выстраивается ряд оппозиций, когда одно положение отрицается другим, столь же энергично отстаиваемым:

Творчество Чехова — это протест против антикультуры, против усредненной личности./ Как раз усредненная личность оказывается в центре его внимания, связываемая с понятием «герой Чехова».

Чехов уловил новое для его времени явление, в особенности актуализировавшееся в последующем и нынешнем столетиях, — разобщенность людей, их отчужденность, враждебность./ Излюбленными мотивами Чехова являются именно объединяющие людей во все времена правда, красота и добро.

Для Чехова бесспорна изначальная связь человека и природы, человека и космоса./ Он одним из первых показал гибельный процесс нарушения человеком равновесия в окружающем мире, уничтожение человеком природы, а вместе с ней и самого себя.

Цепочку подобных противоположений можно было бы продолжить. Однако и в области поэтики наблюдается та же картина. Одни рассматривают чеховский текст как целостную художественную структуру; другие — как доминирующую в ней случайность, или «случайность». Одни видят в чеховских произведениях верность характерам; другие — отсутствие характеров. Одни говорят о лиризме Чехова; другие — о не существующем у него «чистом» лиризме, потому что в нем всегда так или иначе дает себя знать нотка страдания, внутренний дискомфорт чувства. Одни утверждают, что он пессимист; другие с такой же энергией подчеркивают его веру в жизнь и говорят о трагическом мироощущении, сближающем его с Чайковским и Левитаном.

Бесспорно, однако, то, что Чехов совершил несколько великих переворотов в русской литературе. Утвердил значительность *малых форм*: рассказов и повестей, приближающихся у него по своей структуре, а порой и по объему к сказкам. До него роман был необходимым знаком автора, собирающегося занять серьезное место в литературе.

Он disproверг еще одну старую русскую классическую традицию: *идеализацию* народного характера. В его произведениях нет и следа той точки зрения, свойственной Тургеневу и в особенности Толстому, для которых народное мировосприятие и простой крестьянин — мера всего истинного, неизбывного, достойного внимания.

Сам художественный метод Чехова в высшей степени парадоксален. Автор предельно *объективен* и вместе с тем это *активнейший в выражении своей позиции писатель*. В его произведениях заключена *громкая сила переживания* и в то же время — *чувство цели, идейность* творчества. Во имя чего писать и для кого писать — эта мысль волновала его не меньше, чем Толстого или Достоевского. Однако трудность в понимании и истолковании его вещей заключается в определенной объективной причине, а именно в том, что художественная идея у него выражается всей целостностью произведения, *излучается* особым образом организованной его структурой, а не декларируется автором.

Наконец, чеховская *краткость*, о которой часто говорят и пишут, — понятие тоже очень сложное. «Краткость — сестра таланта», — утверждает он. Но не сам же талант! У нас даже нет оснований для того, чтобы упрекать его в том, что он отправил нас по ложному следу. Графоман может писать предельно коротко, шедевра он все-таки не создаст, заметки фенолога так и останутся заметками, не более того. Это понятие *диалектическое*, а не точка зрения «здравого смысла», имеющая в виду только количество строк. Чехов вовсе не писал коротко, если иметь в виду сжатое пространство небольшого рассказа. Напри-

мер, картины природы в его изображении весьма развернуты (скажем, «Дом с мезонином» или «Черный монах»), точно так же, как и портреты героев («На пути»).

Краткость, в понимании Чехова, — категория *эстетическая*. В одном из писем Горькому он замечает: «Когда на какое-то действие затрачивается наименьшее количество движений, то это — грация». Краткость — это законченность, внутреннее единство, где нет ничего лишнего, где совершенна «архитектура», как он говорил, т.е. композиционная структура произведения, ее соразмерность, выразительность, ее эмоционально-образное воздействие на читателя, а не объем текста.

Еще один поистине великий парадокс формы, открытой Чеховым, заключается в том, что лаконичность повествования в рассказе «с ладонь» величинной, как юмористически определял он для себя идеал *краткости*, достигается у него — за счет *повторений*. Этот гениально найденный закон он нашел для себя в первых же своих дебютах. Ему удалось добиться, совершенствуя, варьируя эту конструкцию, кажется, невозможного, того, что тщетно пытались достичь многие поколения великих мастеров и выдающихся талантов: сообщить прозе, оставшись во всем верным эпическому роду творчества, ни в чем не погрешив против него, свойство репризности (повторяемости), характерной скорее не для эпического, а для лирического или музыкального произведения.

Особенности композиции. Феномен «прозы настроений». В композиционных построениях Чехова заключено некоторое противоречие: при *завершенности* художественной структуры его произведениям свойственны *открытые финалы*. Он весело замечал, что называл бы того писателя гениальным, который бы действительно нашел новые развязки: «Герой или женись, или застрелись. Иного пути нет!» Сам он выходит из трудного положения в высшей степени остроумно, с изобретательностью гения: он оставляет своих героев на перепутье, в самое трудное для них время, оставляет концовки рассказов и повестей открытыми, распахнутыми в жизнь.

Между тем при *прерванности событий*, словно на полуфразе, авторская мысль, авторская идея произведения всегда у него безупречно и *полно высказана*.

Но в силу каких причин возникает ощущение такой завершенности мысли? Этот вопрос особенно важен. Ответ на него следует искать в том, что авторская идея проходит у Чехова *полный круг своего развития*, благодаря особенному построению художественной структуры, организованной по *диалектическому* принципу: а — б — а' (теза —

антитеза – синтез). Синтез же у Чехова всегда – структурно упорядоченное обращение финала к начальной стадии всей образной системы, возвращение читателя к истокам процесса интенсивных преобразований тем, изложенных в экспозиции. Это не тождественный повтор, а всякий раз *новая стадия* (заключительная) *самодвижения* художественной идеи, проявляющейся и выраженной в сложных и вместе с тем упорядоченных сцеплениях, ассоциативных связях элементов системы между собой и общим структурным целым.

Чаще всего в центре внимания исследователей оказывался образ-персонаж, превращавшийся в финале в свою противоположность, в свой «антитезис», когда в развязке появляется, по словам К.И. Чуковского, новое толкование героя и переживаемой им коллизии. Однако это была фиксация частности: исчезал *процесс* диалектического становления всей системы, где финал являлся итогом развития, преобразования *сквозных идей*, пронизывающих произведение из конца в конец.

К этой прозе не вполне приложимо уже понятие «темы» в литературоведческом ее осмыслении. Здесь более подходит широкая ее искусствоведческая интерпретация, более гибкая и многосторонняя, чем истолкование темы как предмета изображения, предмета повествования. В таком случае само понятие темы становится глубоко диалектично. Это себедовлеющий четкий образ и одновременно динамически взрывчатый элемент. Тема и толчок, и утверждение. Концентрируя в себе энергию движения, она определяет его характер и направление. Несмотря на свое главное свойство – рельефность, она обладает величайшей способностью к различным метаморфозам.

Два существенных момента обращают на себя внимание в этом определении. Во-первых, самостоятельность, внутренняя завершенность, четкость темы, ее эмоционально-смыслового значения. Смыслового в том отношении, что в конечном итоге всякое художественное высказывание в любом виде искусства есть эстетически претворенное чувство и мысль автора, связанные с постижением им действительности и человека.

Во-вторых, тема трактуется здесь как замкнутый в себе элемент, имеющий свойство отчетливости, узнаваемости, но обладающий, однако, способностью к развитию, к преобразованиям, к перевоплощениям в соответствии с общей целостностью произведения и со своим внутренним содержанием.

Аналогичного рода явления наблюдаются именно в прозе Чехова, где можно выделить те же принципы построения: повторяемость, возврат к прежде высказанным положениям, к отчетливо оформленным образным структурам, несущим определенное эмоционально-смысло-

вое содержание с последующей разработкой, развитием этого содержания. Скажем, шедевры Чехонте «Смерть чиновника» или «Толстый и тонкий»: и в том и другом случае — это всего лишь немногие подробности, вновь и вновь появляющиеся перед читателем, но в их движении, трансформации, изменениях.

Суть этой писательской работы заключается в том, что Чехов komponует художественную структуру из немногих элементов, способных к разворачиванию, к все более полному выражению заложенного в них содержания. (С этой закономерностью связано и существенное своеобразие чеховских художественных *деталей*, или *подробностей*; они, как правило, — повторяющиеся, что не всегда фиксируется исследователями.) Развитие в таких случаях идет не экстенсивное, а интенсивное. Нет обилия деталей, да они здесь и не нужны. Каждый элемент приобретает смысл столько же из логики целого, т.е. всей художественной системы, сколько и из логики собственного своего содержания. Здесь все целесообразно и необходимо. Нет никаких зазоров, ничего лишнего. Это такая компактная система, что к ней вполне применима мысль Микеланджело о подлинном совершенстве художественного творения. От скульптуры, удачно выполненной, говорит он, не должен отбиться ни один кусок, даже скатись она с высокой горы.

Еще одна черта чеховских композиционных построений заключается в том, что автор оперирует не отдельными темами, а структурными «блоками» тем, определенными эмоционально-образными единствами, получающими сквозное движение. Например, рассказ трагедийного содержания «Спать хочется» (1888) представляет собой не что иное, как повторение одной и той же структурной целостности, из которой вырастает и идея рассказа, и психологическая мотивировка безумной мысли измученной девочки-подростка, ее стремления избавиться от своего страшного состояния убийством ребенка: 1) мигающая лампадка, зеленое пятно и тени на потолке; 2) не умолкающий крик ребенка; 3) мучительное состояние полусна, полуяви; 4) монотонная песенка, которую едва слышно мурлычет сквозь дрему Варька, — вот эти «составляющие» общего структурного единства произведения, возникающие в экспозиции и затем несколько раз повторяющиеся в рассказе.

В первый момент экспозиция воспринимается как простое описание убогой обстановки, в которой медлительно разворачивается действие, и состояния героини рассказа, измученной бессонницей Варьки. Затем начинается длительная полоса повторений и развития экспозиционного материала. Варька мучительно борется со сном, болезненные видения мало-помалу захватывают ее, конкретные подробности, появляясь вновь и вновь, обретают качества живого существа, принимаю-

щего участие в ее судьбе: «Зеленое пятно и тени от панталон и пеленок колеблются, *мигают ей* и скоро опять овладевают ее мозгом».

Финал собирает в одном фокусе все образы болезненных видений девочки, ее полусонных грез и дает последний толчок движению ее мысли, приводящей к трагическому исходу. Варька нищет силу, которая сковывает ее, давит ее, мешает ей жить. Наконец, измучившись и напряженно вглядываясь в мигающее пятно на потолке (только что очередным повторением было подчеркнуто основание для этого психологического движения-жеста: зеленое пятно и тени «лезут в глаза» Варьке и «туманят голову»), прислушиваясь к неумолкаемому крику, она понимает, кто истинная причина ее страданий — ребенок! Вот враг, мешающий ей жить, его нужно уничтожить, тогда можно спать, спать — единственное, к чему она стремится. И последняя стадия этого движения: «Смеясь, подмигивая и грозя зеленому пятну пальцами, Варька подкрадывается к колыбели» и, задвинув ребенка, «быстро ложится на пол, смеется от радости... и через минуту спит уже крепко, как мертвая».

Но тем более страшным должно быть пробуждение, оставшееся за пределами рассказа. Контраст у Чехова — сильнейшее средство, к которому он часто прибегает (здесь: смех — убийство), рождается порой не только в сцеплениях и связях самой художественной ткани, но и в отношениях «внетекстовых», так как он возбуждает, провоцирует воображение читателя. Однако этот ужас жестокости и боли, который ждет девочку вперед, уже не предмет художественных описаний, к тому же структура новеллы завершена, замкнута логическим исходом, вытекающим из всей так закономерно и последовательно развертывавшейся композиционной системы.

Повышенная экспрессия, эмоциональность чеховских произведений заключается в том, что бурная динамика идей, получающих энергичное и целенаправленное развитие, берется в четкую структурную рамку, как правило, *композиционного кольца*. Читатель получает возможность непосредственно ощутить, как мощный поток идей вдруг *возвращается к своему источнику*, к экспозиции по принципу стихотворных тождественных или варьируемых строф. Поэтому кульминационная, взрывная волна чувства оказывается у Чехова не в средней части сюжетного движения, как это обычно бывает, а чаще всего в финале.

Причем изложенный в экспозиции материал претерпевает в процессе разработки такие изменения, такие напряженные трансформации, что в исходе повествования приходит нередко к противоположности, к отрицанию своего прежнего содержания.

Так случается со многими героями Чехова. Это важнейший принцип его характерологии: Лаевский («Дуэль», 1889 г.), из эгоцентрика преобразившийся в готового к самоотверженному труду и к состраданию человека; кремень-сектант Яков Терехов («Убийство», 1895 г.) после пережитых на каторге мучений узнал, наконец, настоящую веру и тянется к людям, чтобы передать им ее; Никитин, ужаснувшийся тому, что с ним произошло («Учитель словесности», 1894 г.); Гуров, искренне полюбивший в самый последний момент, когда жизнь уже пошла под уклон («Дама с собачкой», 1899 г.); выразительный двойной «обратный» ход в переакцентировке стремлений героев в повести «Три года» (1895): Лаптев не находит в душе прежнего чувства любви к Юлии Сергеевне, она же, равнодушная в момент обручения, страстно привязалась за эти годы к мужу и искренне полюбила его.

То, что наблюдается в характерах, в сюжетных перипетиях рассказов и повестей, есть общий закон чеховской композиции. В рассказе «Припадок» (1889) приятели-студенты отправляются в С-ов переулок, где расположены публичные дома. Повествование открывается картиной недавно выпавшего первого, белого, пушистого снега, создающего поэтическое настроение. Заканчивается же грустная история похождений студента Васильева состоянием испытанного им ужаса и его гневной репликой: «И как может снег падать в этот переулок!..» Кольцевое обрамление в таких случаях подчеркивает бурное движение художественной идеи, ее трансформацию, ее резкое преобразование в финале.

Ничего подобного по выразительности, по силе художественных достижений литературный опыт прошлого не знал. Все попытки в этом роде, начиная с немецких романтиков с их поисками в отношении репризности, т.е. повторений одного и того же материала после проведения иного, приводили, по наблюдению исследователей, к печальному итогу: к разрушению, стиранию, размыванию фабулы. Но точно то же самое произошло и с экспериментаторами XX столетия (Олдос Хаксли: роман «Контрапункт», Андрей Белый с повестями, названными автором «Сонатами»).

И это естественно: в прозаическом повествовании всякое событие уже узаконено тем, что оно произошло, и все последующие перипетии действия идут своим чередом, их не повернуть вспять, не вызвав ощущения искусственности и авторского произвола. Возможно, что Чехову удалось преодолеть эту непреодолимую прежде трудность потому, что его рассказы часто лишены развернутого сюжета, в них разрабатывалась обычно конкретная сюжетная ситуация. Но даже и статике эпизода, отдельного события Чехов сумел придать бурную динамику внутреннего движения.

Однако чаще всего он использует повторы не отдельных тем, а, как уже говорилось, своего рода «блоки» тем — повторяющиеся эмоционально-образные единства, четко структурированные («Произведение искусства», «Душечка», «Спать хочется», «Припадок», «Черный монах», «Гусев», «Счастье» и др.). Д.Д. Шостакович, внимательно анализируя повесть «Черный монах», утверждал, что она создана по принципам «сонатной формы», иными словами говоря, с использованием определенной, в высшей степени отчетливой музыкальной структуры, где, во-первых, в экспозиции возникает изложение двух *контрастирующих* тем — драматической и лирической по своему эмоционально-образному наполнению, и, во-вторых, процесс их становления проходит *три стадии* сложных взаимодействий: 1) экспозицию, 2) разработку (средняя часть композиционной структуры, развивающая темы, изложенные в экспозиции) и 3) репризу, т.е. повторение экспозиционного материала, обычно дающегося в значительных динамических преобразованиях. Гений Чехова проявился в том, что он сумел применить к прозе законы такой формы, которая была словно создана искусством для выражения напряженных лирико-драматических коллизий, которые он разрабатывает во многих своих рассказах и повестях. Иными словами говоря, его великое открытие заключалось в том, что он не пользовался в эпическом роде творчества принципы *музыкального формообразования*. Так возникла под пером русского гения «проза настроений», или «музыкальная проза», как сейчас часто определяют беллетристику Чехова. Таким образом, ощущение музыкальности, погружение читателя в особую эмоциональную стихию его прозы является следствием того, что его произведения *музыкальны по своему построению*, т.е. по принципам организации художественной структуры, а не из-за «поэтичности» языка, о чем чаще всего говорили, так и не придя к сколько-нибудь обнадеживающим результатам.

Итак, композиционная система, объединяющая в себе драматическую и лирическую темы, контрастные «идеи-чувства» в их напряженном развитии-взаимодействии, есть характерная закономерность чеховских композиционных построений, ею отмечены и его трагедийные вещи, например повесть «Черный монах», и совершенно «непоэтические» сюжеты в рассказах «Печенег» (с драматически звучащей темой материнской любви и горя), «Убийство», «Припадок», «На подводе» и др. Поэтому разговор о «музыкальности» чеховской прозы становится лишь поводом для углубленного исследования самой природы его уникальной художественной системы, напоминающей по принципам своей организации *лирическую или музыкальную композицию*.

Драматургия

Общие положения. В отличие от Толстого и Достоевского Чехов не только гениальный прозаик, но еще и гений из гениев в области драматургии.

Он объединил в своей деятельности как драматург три стихии: русский театр психологического переживания, западноевропейский интеллектуальный театр и тенденции и возможности авангардистского театрального искусства. Чехов и сейчас — самый репертуарный автор из числа драматургов XIX в., открывающий до сих пор громадные перспективы перед сценическими его интерпретаторами.

П.Д. Боборыкин, современник Чехова, известный прозаик и драматург, утверждал, что подлинно всероссийская слава и осознание истинного масштаба творчества Чехова пришло в русское общество со времени постановки Московским Художественным театром его «Чайки» в 1898 г., выдвинувшей его в число наиболее популярных авторов. Он свидетельствует в одном из своих романов, что не побывать на постановках чеховских произведений в МХАТе было среди молодежи признаком крайнего консерватизма, если не ретроградства.

Но парадоксальность ситуации заключается в том, что Чехов выступил в качестве драматурга, еще не став писателем, а только еще проявляя, как говорят в таких случаях психологи, свою писательскую направленность. Его первая юношеская пьеса была создана им в 18—19 лет — «Безотцовщина» (или «Платонов» — по имени центрального героя). Пьеса не была завершена, но спустя столетие увидела сначала не свет рампы, а свет кинематографического луча: на ее основе был создан сценарий и снят фильм известного режиссера Никиты Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино».

Заметным явлением на русской сцене с конца 80-х годов стали *водевили* Чехова: «Медведь» (1888), «Предложение» (1889), «Трагик поневоле» (1889), «Свадьба» (1889) и др. Любопытная черта: водевили вышли из его прозы. «Лебединая песнь» (1887—1888), «самая маленькая драма во всем мире», по словам автора, возникла из рассказа «Калхас» (1886), «Трагик поневоле» (1889—1890) — из рассказа «Один из многих» (1887), «Свадьба» (1889—1890) — переработка трех рассказов: «Свадьба с генералом» (1884), «Брак по расчету» (1884) и «Свадебный сезон» (1881), «Юбилей» (1891) — из рассказа «Беззащитное существо» (1887). Эскизом для центрального героя первой «большой» пьесы Чехова «Иванов» (1887) послужил Лихарев в рассказе «На пути» (1886), а некоторые сюжетные линии и образы в «Чайке» (1896) уже были намечены в «Скудной

истории» (1889); так что обвинения Чехова относительно «Чайки» в нарушении им норм этики, в том, что он использовал в образе Нины Заречной ситуации, случившиеся с хорошо знакомыми ему людьми, были основаны на недоразумении, на том, что критики Чехова плохо читали Чехова.

Последовательность появления его крупных пьес такова. В 1887 г. в московском театре Корша был показан «Иванов», вызвавший, по свидетельству автора, «аплодисменто-шканьес» публики и такие же противоречивые отзывы в прессе. Но работа над пьесой была напряженной. Говоря о ее редакциях, Чехов весело заключает: «Иванов» дважды «выкапывался из гроба и подвергался судебной экспертизе», т.е. авторской правке и переработке. Это была первая его пьеса в четырех действиях. Он словно установил для себя свой канон драматургической архитектоники: все последующие пьесы, кроме, разумеется, водевилей, были у него в четырех действиях.

Затем появилась «Чайка» (1896). Первый спектакль в петербургском Александринском театре 17 октября 1896 г. закончился провалом. Сказалась неудачная режиссура, неуверенность исполнителей, для которых были непонятны роли, разрушавшие привычные сценические представления и актерские амплуа, главное же, на редкость неудачный подбор публики, пришедшей повеселиться в бенефисном спектакле популярной комической актрисы и встретившейся с совершенно иного рода пьесой, лишенной мелодраматизма и грубых фарсовых положений. Не случайно последующие спектакли в том же театре и с тем же составом исполнителей шли с нарастающим успехом, как и в провинции, где пьеса сразу же была встречена тепло, с энтузиазмом.

Спустя два года с величайшим, поистине триумфальным успехом «Чайка» была представлена в Московском Художественном театре в сезон 1898—1899 гг., и на его занавесе, как эмблема театра, навсегда осталось в память об этом событии изображение летящей чайки. Самое замечательное — это было доказано временем — заключалось в том, что именно «Чайка» оказалась наиболее репертуарной из пьес Чехова и остается таковой до сих пор; с ней в этом отношении может соперничать только «Вишневый сад».

В 1899 г. в МХАТе был поставлен «Дядя Ваня». Но еще раньше пьеса уже шла в провинции в первоначальной ее редакции («Леший», 1889 г.), подвергнутой автором позднее сложной переработке. В 1900 г. закончены «Три сестры», премьера состоялась в январе 1901 г. «Вишневый сад» был завершён в 1903 г., премьерный спектакль с триумфом прошёл 17 января 1904 г., когда восторженная публика торжественно чествовала Чехова по случаю 25-летия его

литературной деятельности. Это была четвертая пьеса, поставленная здесь, на этой сцене, и последняя пьеса Чехова. В начале июля 1904 г. он скончался.

Проблематика. Особенности архитектуры пьес. Характерология

«Чайка». Все крупные пьесы Чехова связаны одной центральной проблемой, на которой оказалось сконцентрированным внимание драматурга: в основе их конфликтов так или иначе оказываются *судьбы русской интеллигенции*. Несколько особняком в драматургическом наследии Чехова стоит «Чайка»: это пьеса преимущественно об искусстве и о людях искусства. По той простой причине, что центральные лица в ней — именно люди искусства. Все разговоры и само действие, события группируются вокруг театра и литературы, живейшему обсуждению подвергаются проблемы, актуализированные именно искусством: талант и посредственность, успехи и жертвы, принесенные во имя успеха, и жертвы неудач; процессы творчества на театральной сцене и за письменным столом литератора и т.п. В этом смысле «Чайка» — наиболее «личная» из всех пьес Чехова. В ней множество самонаблюдений, выстраданных мыслей о писательском труде: начиная с размышлений о конкретных приемах работы беллетриста и кончая раздумьями о глубинных законах творчества; утверждение необходимости поисков новых форм, которые бы противостояли рутине и подражательности; фиксация трудностей, с которыми сталкиваются новаторы, встречаемые в штыки ревнителями традиций («Декадент!» — в сердцах бросает Аркадина сыну в ответ на первые же вступительные фразы его новой пьесы, отказываясь хотя бы внимательнее вслушаться в нее), и т.п.

В героях нередко узнается сам Чехов. Например, в характеристике Тригорина-прозанка (наблюдения Треплева об особенностях изображения им природы) почти дословно приводится пейзаж из рассказа Чехова «Волк» (1886). Возмущенная реплика Тригорина: «Я не пейзажист только...», заставляет вспомнить частые признания Чехова об ответственности художника перед жизнью, появляющиеся в его рассказах, начиная с «безделушек» Антоши Чехонте («Марья Ивановна», 1884 г.), и в эпистолярном наследии. Или размышления Треплева об идее, определяющей истинные достоинства произведения искусства, находящие себе отголосок в письме Чехова к А. Суворину: «Старые мастера, как соком, пронизаны чувством цели. Чувствуешь, что они зовут

куда-то, что у них есть идея, как у тени Гамлета, которая недаром же появлялась».

Выразительно построен *конфликт* «Чайки». Группировка персонажей создается автором по принципу контрастного противопоставления, даже резкого противоположения двух ситуаций и действующих лиц, сталкивающихся между собой. Таковы в пьесе Тригорин и Тrepлев: оба писатели; первый — знаменитость, он давно уже приобрел всероссийскую известность, второй — дебютант, его еще только начинают замечать журналы и критика. Тригорина сопровождает ощущение покоя, уверенности в себе, требующих, однако, от него постоянного труда, чтобы удержать добытую напряженными усилиями славу. Другой (Тrepлев) мечется в поисках своего пути, то и дело приходит в отчаяние и вечно недоволен тем, что выходит из-под его руки.

Точно такое же построение в виде своеобразной параллели контрастных характеров и судеб — Аркадина и Нина Заречная. Первая — признанная актриса, привыкшая к поклонению, подлинный мастер сцены, с присущими этой среде человеческими недостатками (сосредоточена исключительно на себе и на своих успехах), но и с личностными, не вполне симпатичными чертами: скупа, держит сына «в черном теле», отказывает ему в ничтожной материальной помощи, тщательно, продуманно выстраивает свои отношения с Тригоринным. Вторая — полная энтузиазма и молодых иллюзий девушка, бросается в служение театру как в омут, мало представляя себе, какие испытания ее ждут на этом пути, и только спустя два года мученической жизни на сцене и постоянных неудач начинает, наконец, чувствовать если не берег, то прочную почву под ногами, осознавать себя актрисой.

Драматически развивается в пьесе любовная сюжетная линия, тоже благодаря четко выдержанному принципу контрастных построений. Тригорин и Аркадина с давно сложившимися отношениями противопоставлены Тrepлеву с его мучительной и безнадежной любовью к Нине Заречной, и она сама, так же страстно увлеченная Тригоринным, не дающая надежды Тrepлеву на ответный отклик. Ее не отрезвила катастрофа, какую пришлось пережить: она все еще во власти любовного наваждения. Тrepлев же погибает: писательская его карьера трудно складывается, он считает себя неудачником; отсутствие любви, сердечной привязанности, чувство духовного тупика окончательно выбивают его из колеи; в финале, после встречи с Ниной, он стреляется, повторив судьбу Иванова из предыдущей чеховской пьесы.

Две сюжетных линии осложняются подобной же сопутствующей двойной интригой: тщательно скрываемые отношения Шамраевой (жена управляющего имением) и доктора Дорна и ни для кого не явля-

ющееся тайной увлечение Маши Медведенко, на этот раз тоже безответное, — Трепловым.

В какой-то мере проблематика и черты архитектоники, найденные Чеховым в «Чайке», будут варьироваться в последующих его драматургических произведениях. «Дядя Ваня» и «Три сестры» — пьесы о потерянных надеждах и разрушенных судьбах людей, которые во имя высших целей «заточили» себя в провинции, оказавшись в жизненном и духовном тупике.

«Дядя Ваня». Пьеса имеет подзаголовок: «Сцены из деревенской жизни». Как и в «Чайке», события разворачиваются здесь в уединенной усадьбе. Иван Петрович Войницкий (дядя Ваня) — подлинная душа этих мест и рачительный хозяин. В молодые годы он отказался от собственной жизни, подчинив ее своеобразному служению науке. Он трудится как управляющий имения, не получая платы за свой труд, только для того, чтобы профессор Серебряков имел возможность писать свои, как оказалось, никому не нужные статьи и книги, преподавать и занимать кафедру в столичном университете. «Старый сухарь, ученая вобла», как говорит о нем Войницкий, он умудрился все эти долгие годы, успешно строя свою карьеру, говорить и писать об искусстве, ничего не понимая в искусстве: «Двадцать пять лет он пережевывает чужие мысли о реализме, натурализме и всяком другом вздоре; двадцать пять лет читает и пишет о том, что умным давно уже известно, а для глупых неинтересно». Когда же мистификация становится ясной — разумеется, только не для Серебрякова, — время Войницкого уже ушло, и ничего нельзя изменить. «Пропала жизнь!» — в отчаянии восклицает он, поняв, какую шутку сыграли с ним его романтическое увлечение ничтожностью и его служение бездарности. Жизнь дяди Вани прошла зря, возвышенные мечты оказались миражом. Для него это катастрофа. В первоначальной редакции произведения («Леший») Войницкий заканчивал самоубийством. Перерабатывая текст, Чехов нашел совершенно неожиданный выход отчаянию своего героя: Войницкий стреляет в Серебрякова, видя в нем причину всех несчастий! Убийства, однако, не произошло, хотя выстрел прозвучит дважды; пьеса заканчивается тем, что Серебряков с женой уезжает из имения, оставляя его обитателей в состоянии отчаяния и крушения всех надежд. Финальная сцена представляет собой лирический монолог Сони, племянницы Войницкого, такой же, как и он, одинокой женщины, мечтающей о тепле и сердечном участии, которых никогда не было, и теперь она уверена в том, что никогда и не будет. Спасение может быть найдено только в себе, в своей душе: «Мы, дядя Ваня, будем жить. Проживем длинный, длинный ряд дней, долгих вечеров; будем терпеливо сносить испытания, какие нам

пошлет судьба; будем трудиться для других и теперь и в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, мы покорно умрем и там за гробом мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и бог сжадется над нами, и мы с тобою, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся и на теперешние наши несчастья оглянемся с умилением, с улыбкой — и отдохнем. Я верую, дядя, верую горячо, страстно... Мы отдохнем!»

Точно такая же судьба суждена и доктору Астрову. Он был центральным лицом в первой редакции (1889) «Дяди Ваня», так и названной автором — «Ленин», по прозвищу, данному этому герою окружающими его близкими людьми. Как и Войничский, он осел в провинциальной глуши и тянет тяжелую лямку земского врача, не имея ни минуты покоя, колеся по бездорожью днем и ночью из-за бесконечных вызовов к больным. Однако этот образ наделен автором своим, особым лейтмотивом, заключающимся в том, что Астров не только хороший врач, но еще и человек, одержимый одной идеей, одной, но «пламенной страстью», — спасением гибнущего русского леса. В отличие от окружающих его персонажей он не просто говорит, а делает важное дело по мере своих сил. В его маленьком имении его руками выращен образцовый сад и питомник, каких не найти в округе, он спасает от разграбления казенное лесничество. Астров не только проповедует, но созидает; он видит то, чего не видят другие.

В этом смысле Астров отмечен чертами не просто талантливое человека, способного заглянуть далеко вперед, а в какой-то мере является образом пророческим. Чехов уже тогда с проницательностью гения сумел уловить признаки приближающейся экологической катастрофы, разразившейся уже в следующем, XX столетии, но не привлекая к себе того внимания, которого она заслуживает, в особенности в России. «Русские леса трещат под топором, — с болью говорит Астров, — гибнут миллиарды деревьев, опустошаются жилища зверей и птиц, мелеют и сохнут реки, исчезают безвозвратно чудные пейзажи, и все оттого, что у ленивого человека не хватает смысла пагубиться и поджечь с земли топливо... Надо быть безрассудным варваром, чтобы жечь в своей печке эту красоту, разрушать то, чего мы не можем создать. Человек одарен разумом и творческой силой, чтобы преумножать то, что ему дано, но до сих пор он не творил, а разрушал. Лесов все меньше и меньше, реки сохнут, дичь перевелась, климат испорчен, и с каждым днем земля становится все беднее и безобразнее». Следует вспомнить, что проблема экологической катастрофы была остро поставлена Чеховым уже в одном из его «крестьянских» рассказов, в «Свирели» (1887).

Что же касается до разумного существования людей, тем более счастья человеческого, то вряд ли это осуществимо сейчас, полагает Астров, дай бог, если об этом можно будет мечтать будущим поколениям людей лет через сто или двести, не раньше.

Чеховские раздумья о судьбах провинциальной интеллигенции и его грустные пророчества об окружающем мире свидетельствуют о том, что «сцены из деревенской жизни» перерастают под его пером в глубокое философское осмысление этой жизни и в постановку важнейших.

«Три сестры». Пьеса вновь обращается к вопросу о судьбах интеллигенции и даже к некоторым мотивам «Дяди Вани», развивая, варьируя их. События на этот раз перенесены из деревенского захолустья в провинциальный городок. В центре внимания — жизнь трех сестер: их отец, генерал, командир артиллерийской бригады, переведенный десять лет назад из Москвы, умер, оставив дочерей и сына одних вдали от родных мест, куда они страстно мечтают вернуться. Здесь их способности, их образование: молодые люди в совершенстве владеют немецким, французским, английским, Ирина, младшая, еще и итальянским языком, — никому не нужны. Мечта о Москве становится центральным лейтмотивом драмы, к ней стремятся все мысли, все побуждения Ольги, Маша, Ирины, а в первом действии и Андрея, которому прочат научную карьеру, конечно же, тоже в Москве.

Однако «Три сестры» в еще большей степени, чем «Дядя Ваня», — пьеса о крушении надежд, заколдованном жизненном тупике, из которого нет выхода. Мечты о переезде в Москву, представляющемся в первый момент скорым и совершенно очевидным, все более и более отдаляются и наконец оказываются миражом, иллюзией. Сестрам никогда не вырваться из захолустья, они обречены остаться здесь до конца жизни. Радужные надежды приходят в финале пьесы к своему отрицанию.

Острый сюжетный конфликт, скрытый автором в спокойном течении будничных событий, заключается в том, что интеллигентные, добрые, искренние люди пасуют перед тупой силой мешаинства, агрессивностью, злобой, вульгарностью, аморализмом. С вторжением в светлый, одухотворенный мир сестер Прозоровых жены Андрея (Наташи), которую он сам в сердцах характеризует как «мелкого, слепого, шершавого животного», все меняется; они оказываются изгнаны из родного гнезда, дом, принадлежащий им, заложен Андреем в банке, деньги прибирает к рукам его практичная жена. Москва остается недостижимой мечтой.

Другая тема, подвергающаяся интенсивной разработке в пьесе, связана с излюбленной идеей Чехова о значении и роли труда в человечес-

кой судьбе. Она возникла еще в 80-х годах в его прозе и была остро поставлена им под влиянием проповеди Толстого, учения о непротивлении злу насилем и о необходимости трудиться всем без исключения, чтобы можно было уничтожить, наконец, «рабство нашего времени», снять непосильное бремя работы, лежащее исключительно на людях труда. Таковы рассказы Чехова «Хорошие люди» (1886) и «Дом с мезонином» (1896).

Эта тема, как и предыдущая, имеет свою «драматургию» в пьесе, свое напряженное развитие. Впервые она возникает в первом действии в реплике взволнованной Ирины: «Человек должен трудиться, работать в поте лица, кто бы он ни был, и в этом одном заключается смысл и цель его жизни, его счастье, его восторги». Ее мысль подхватывает барон Тузенбах, страстно влюбленный в нее: «Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, пилую скуку. Я буду работать, а через какие-нибудь двадцать пять — тридцать лет работать будет уже каждый человек. Каждый!»

Но во втором действии тон решительно меняется. Наступает отрезвление: «Как я устала!» — вот новый лейтмотив той же Ирины, некогда такой восторженной поборницы труда. Реальность трудовой деятельности и собственный опыт разрушают прежние мечты. То, чего она так хотела, к чему стремилась, именно этого-то как раз и не случилось. «Труд без поэзии, без мыслей» не в состоянии ни возвысить человека, ни дать ему душевное успокоение.

Чеховскую идею позднее подхватит Горький в пьесе «На дне» (1902), но придаст ей плакатный, публицистический характер. Психологическая несообразность фраз-лозунгов о рабском и счастливом труде заключается в том, что они принадлежат «бомжу», как бы сейчас сказали, Сатину, как раз нигде не работающему, презирающему труд. У Чехова же мысль, высказываемая его героями, глубоко человечна и естественна, органична: они своими страданиями, своими усилиями, своим трудом стремятся приблизить будущее более справедливое общество, внести свой вклад в формирование новых общественных отношений и новых поколений людей, которые со временем придут им на смену.

Пережив неожиданную катастрофу (на дуэли погибает — причем перед самым венчанием — ее жених, барон Тузенбах), Ирина уезжает учительствовать в школу при далеком кирпичном заводе: значит, повторит жизнь героини рассказа «На подводе» (1897), сельской учительницы, с увялой чередой трудных будней и убогим существованием, с

борьбой за кусок хлеба и с бесконечными унижениями. Любопытно, что в душе героини более раннего рассказа тоже живет подобная же мечта о Москве, где прошли ее детство и молодость, а еще раньше был создан образ неудачника-скитальца Лихарева («На пути», 1886), готовящего себе новое тяжелое испытание в таком же захолустье, какое ждет и Ирину. Москва, следовательно, становится в пьесе не топонимом обобщающего значения, а символом осмысленной, духовной жизни, не достижимой для человека.

Третьей, центральной — и тоже сквозной — темой в архитектонике пьесы является тема счастья. В «Трех сестрах» она поставлена, развивая идеи более раннего рассказа «Счастье» (1887) и «Дяди Вани». Счастье — удел далеких потомков, даже потомков потомков, как говорит Вершинин в «Трех сестрах», которому автор «поручает» вести эту тему. Драматург использует тонкий психологический прием: его персонаж — образованный человек, артиллерийский офицер (подполковник), — оказывается наделен чертами «чудака». Он любит поболтать, пофилософствовать, это — его слабость, о ней все знают и снисходительно воспринимают его разглагольствования, его фразерство. Поэтому патетический, взволнованный тон размышлений Вершинина о счастье человечества, которое непременно наступит лет через двести или триста, всегда оказывается снижен личностными его качествами и иронической, как правило, реакцией окружающих.

Однако все дело в том, что за плечами персонажа стоит автор. Идея человеческого счастья, раздумья о путях ее достижения — излюбленные мотивы творчества Чехова, и именно этому своему словоохотливому герою он дает возможность дать отчеканенную и горькую по своему содержанию «формулу» мысли о счастье: «Счастья у нас нет и не бывает, мы только желаем его».

В первый момент (действие первое) рассуждения о счастье и жизни через двести, триста лет, которая будет «невообразимо прекрасной, изумительной», сливается с темой труда, но вскоре теряет свою пафосность, бравурность, приобретает все более драматическое звучание. В третьем действии, в ночи, освещенной всполохами близкого пожара, она возникает как утверждение трудных испытаний, ждущих людей впереди: «На нашу жизнь будут смотреть со страхом и насмешкой, все нынешнее будет казаться угловатым, и тяжелым, и очень неудобным, и странным». В заключение пьесы светлая мечта уже представляется проблематичной, даже хотя бы как возможность, в особенности в применении к обстоятельствам русской жизни. Покидая сестер, Вершинин, преодолевая отчаяние при прощании с единственным близким ему существом — Машей, замечает, что в жизни человечества все прежнее

«отжило, оставив после себя громадное пустое место, которое пока нечем заполнить», но, чувствуя безнадежность тупика русской жизни, добавляет: «Если бы к трудолюбию прибавить образование, а к образованию трудолюбие...» Арка общей идеи в финале переброшена к экспозиции, но уже как ее отрицание, как несбыточность прежних надежд.

Таким образом, «Три сестры» не просто утверждение прекрасных утопических мечтаний о возможности будущего общечеловеческого счастья, как нередко трактовали пьесу, а скорее горькие раздумья о настоящем, о неустрашимости русской жизни, о тяжелой, безысходной участи лучших ее людей, т.е. продолжение тем, разрабатываемых автором в «Чайке» и в особенности в «Дяде Ване».

«Вишневый сад». Последняя пьеса Чехова — некий драматургический парадокс. Она совершенно лишена сюжетного движения, без которого, кажется, драматический род творчества не может существовать, и целиком погружена в быт. Здесь нет свойственных «Чайке», «Дяде Ване», «Трем сестрам» напряженных кульминационных всплесков, где разрушаются человеческие судьбы, возникают трагические развязки. В центре интриги — продажа имения Раневской и Гаева, сестры и брата. В первом действии эта тема возникает в виде разговоров о приближающихся торгах и такой остается на протяжении почти всей пьесы: до финального краткого его фрагмента, когда выясняется, наконец, кто и как приобрел имение. Четвертое действие, самое статичное, — всего лишь развернутый эпизод отъезда из имения.

А между тем «Вишневый сад» — одно из совершенных чеховских драматургических созданий и одновременно пророческое предсказание о судьбах России и мира. И в этом смысле автор пьесы ни в чем не уступает по масштабу высказанных им идей ни Толстому, ни Достоевскому.

Пьеса четко структурирована. В ней отчетливо выделяются две группы действующих лиц. Первая — бывшие владельцы живых душ, которых развратило праздное существование за чужой счет, за счет тех людей, которых они не пускали дальше передней. Это Раневская, Гаев, соседний помещик Симеонов-Пишник. Им противопоставлены «новые люди»: Лопахин, сын бывшего крепостного человека Раневских, сейчас крупный предприниматель, и молодое поколение: Петя Трофимов, студент, бывший учитель сына Раневской, семилетнего мальчика, трагически погибшего, и Аня, дочь Раневской.

Первая группа лиц создает выразительную картину печального исхода: оскудения, разрушения «дворянских гнезд» — болезненного процесса, начало художественного исследования которого было положено Гончаровым, Тургеневым и продолжено Островским. Этот мир обречен. Раневская и Гаев давно уже живут в долг, который все растет. Только

случайность в состоянии помочь им избежать краха, как это происходит с Симеоном-Пищником: то железная дорога вдруг пройдет по его землям, то англичане найдут в его владениях какую-то белую глину и заключат контракт на несколько лет, что дает ему возможность отдать хотя бы часть своих долгов, оставшись снова без гроша в кармане. Но потому-то он и сосредоточен исключительно на деньгах, говорит только о них и мечется в поисках тех, кто рискнет ссудить его новым займом.

Раневская тоже может существовать, лишь транжиря деньги, не зная им счета. Во втором действии к ужасу Варн, ее приемной дочери, которая ведет хозяйство, едва сводя концы с концами, она отдает золотой какому-то пьяному проходимицу, а спустя некоторое время, уже в третьем действии — свой кошелек крестьянам, пришедшим проститься. Деньги, не принадлежащие ей, присланные на покупку имения, она захватит с собой в Париж, где ее ждет вскоре, так как их не хватит надолго, нищенская жизнь и где на каждом перекрестке маячат тени таких же, как она, промотавших «бешеные деньги» героев Островского — Телятева (комедия «Бешеные деньги»), Глафиры и Лыньева («Волки и овцы»).

Подстать Раневской ее брат, Гаев. Его, как и во все прежние годы, одевает и раздевает камердинер Фирс, бывший его крепостной; он и в самом деле, перекочевав за пятый десяток лет, нуждается в уходе за собой, как ребенок. Отсутствие каких бы то ни было мыслей компенсируется болтовней: то он сбивается на патетическую декламацию, увидев перед собой шкаф («Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование, которое вот уже больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости; твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал...» и т.п.), то закат солнца вызывает подобного же рода нелепую декламацию в возвышенном духе («О природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием, прескрасная и равнодушная...»), так что его то и дело приходится восстанавливать; или он пускается в рассуждения с полowymi в дрянном ресторане о декадентах, или за неимением что сказать, а это чаще всего случается, сбивается на бильярдный жаргон («Режу в угол!.. От шара направо в угол! Режу в среднюю!.. Желтого в середину! Дуплет в угол...Круаза в середину» и т.п.). Все это говорится без всякого смысла, лишь бы чем-то заполнить паузу. После краха с имением ему подготовили место в банке, где он вряд ли долго продержится по причине своей лени.

Между тем спасти имение, вишневый сад, которым они так дорожат, и самих себя вместе с ним им ничего не стоит, нужно только последовать совету Лопухина, разбить землю на дачные участки и

выставить их на продажу. Но они на протяжении всего действия и пальцем не пошевеливают, чтобы хоть что-то сделать, их поступки выливаются в бесконечные разговоры и в бессмысленные предположения о том, чему они сами не верят. Дело в том, что они не понимают Лопахина, им недоступна его логика, человека дела, они живут в мире иллюзий, не имеющих никакого отношения к реальной жизни. «Какая чепуха!» — постоянная реакция Гаева на повторяющееся раз за разом предложение Лопахина, пытающегося пробиться к их сознанию. «Я вас не совсем понимаю», — вторит Раневская, пускаясь в рассуждения о красоте сада, который обречен вместе с его владельцами, если они по-прежнему будут бездействовать.

Чехов создал в пьесе безжалостную по своей обличительной силе картину краха некогда привилегированного сословия, русского дворянства, потерявшего эти свои давние привилегии, ничего не приобрета взамен. Они оказались у порога гибели и гибнут на наших глазах. И если тургеневский Лаврецкий в «Дворянском гнезде» говорит, что он в конце концов научился землю пахать, т.е. вести хозяйство, то такая перспектива уже невозможна для героев Чехова. Здесь наступила — и уже необратимая — полная деградация личности, атрофия всякого чувства реальности и чувства цели. Они обречены. Это безжалостный приговор драматурга недавним всевластным хозяевам жизни.

Галерею этих лиц дополняет Фирс, камердинер Гаева. Старик все еще грезит прошлым. Освобождение от крепостного права он называет несчастьем. Символична последняя сцена пьесы. Преданный слуга, о котором в суматохе забыли, больной, обессиленный старик брошен, но всей вероятности, на гибель в наглухо заколоченном, нетопленном громадном, холодном доме, куда заглянут очень нескоро. Чехов остается верен себе: в «Вишневом саду», где события разворачиваются так буднично, медленно, в финале звучит трагическая нота гибели человека.

Однако и те, кто приходит на смену Раневским и Гаевым, не вызывают у автора никаких иллюзий. Прежде всего это Лопахин. Несмотря на свою привязанность к Раневской и искреннее желание ей помочь, это делец. Деньги — вот чему он молится и к чему стремится. Остальное не имеет для него никакой цены. Он мало развит, засыпает над книгой и как был, так и остался, по его словам, мужик мужиком.

Лопахин — новое лицо в драматургии Чехова, да, пожалуй, и в русской драматургической классике. Эскизно намеченный в 70-е годы Островским тип предпринимателя, купца и промышленника Василькова («Бешеные деньги») с некоторыми свойственными ему порывами возвышенного романтика-идеалиста приобрел у Чехова действительно ре-

альные черты во всем выдержанного, правдивого характера. Купив вишневый сад, о котором все говорят с восторгом, он тут же принимается рубить его, чтобы на этом месте построить приносящие верный доход дачи. Так что старые владельцы имения и сада уезжают из дорогих сердцу мест под звуки ударов топора по деревьям. Все должно приносить доход, с недавним прошлым покончено раз и навсегда — таков «момент истины» Лопахина.

Характерно, что идеи пьесы неожиданно актуализировались в России в 90-е годы XX и в начале нынешнего XXI столетия: Чехов невольно предсказал для нее новую эпоху болезненной ломки общественного сознания, грубое торжество капитала, крушение недавних иллюзий.

Точно так же, как Лопахин противопоставлен Раневской и Гаеву, его отрицанием становятся Петя Трофимов и Аня. Это тоже «новые люди», но в ином роде, чем Лопахин. К тому же у них есть литературные прообразы в самом творчестве Чехова. Петя Трофимов занял место Вершинина из «Трех сестер». Он такой же чудака, как словоохотливый артиллерийский подполковник. Он словно подхватывает его речи о совершенствовании человечества, о стремлении людей быть свободными и счастливыми, о необходимости трудиться всем без исключения. Новое в этих, в сущности, уже знакомых по предыдущей пьесе речах заключается только в том, что в них более резко подчеркнуты критические выпады против существующего положения вещей, чаще говорится о нужде трудящегося люда, об ужасных условиях его существования, о праздности интеллигенции. Петя полагает, что владение живыми душами переродило русское образованное общество. «Мы отстали, — утверждает он, — по крайней мере лет на двести, у нас нет еще ровно ничего, нет определенного отношения к прошлому... надо сначала искупить наше прошлое, покончив с ним, а искупить его можно только необычайным, непрерывным трудом». И вновь возвращается к мысли, которая так часто обсуждалась героями «Трех сестер» и «Дяди Вани»: «Если мы не увидим, не узнаем его (счастья), то что за беда? Его увидят другие!»

Образ вишневого сада приобретает в пьесе символическое значение. Это не только поразительная природная красота, которая в самой себе таит мечту о прекрасном будущем («Вся Россия наш сад!» — утверждает горячий энтузиаст Петя Трофимов), но и мысль о несправедливом устройстве жизни, о страданиях людей, испытываемых ими в прошлом и в настоящем («...неужели, — говорит он же, — с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов?» — голосов людей, замученных вольно или невольно владельцами этого прекрасного сада).

Вишневый сад в авторской трактовке, таким образом, не несет в себе той однонаправленной, возвышенной риторики и патетики, какие часто возникали в сценических интерпретациях советского театра эпохи «насилованного» оптимизма. Чеховская пьеса была несравненно более сложной, правдивой, она выражала драматизм, даже трагедийные оттенки жизни, сотканной из множества противоречий, и потому продемонстрировала свою необычайную силу: даже в конце прошлого — начале XXI столетия она воспринималась не просто как современная, но как своевременно высказанная идея, словно рожденная пророческой силой гения на злобу дня уже нового века.

Пьеса отразила в себе предыдущие поиски автора. Аня, бесспорно, восходит к образу Нади (рассказ «Невеста», 1903); Петя Трофимов, как две капли воды, похож на Сапу, героя того же рассказа, это его первообраз, его литературный прототип; Варя в своих отношениях с Лопухиным имеет типологическое родство с Соней и Астровым («Дядя Ваня»). Но наиболее очевидно обобщающая роль пьесы проявляется в завершении разрабатываемого Чеховым на протяжении многих лет типа «чудака», энтузиаста-неудачника, который, однако, играет у него важную роль «катализатора», ускорителя духовной жизни других. То, что было найдено в образах Лихарева (рассказ «На пути») и Иванова (пьеса «Иванов»), продолжено в Вершинине («Три сестры»), будет особенно полно продемонстрировано в последнем герое этого ряда — Пете Трофимове. Он такой же неудачник, как и они. Но в нем ярко дает себя знать черта «родоначальника» этой галереи лиц — Лихарева с его способностью зажигать других, в особенности молодые женские души (история его жены и Иловайская). Петя Трофимов, постаревший, потрепанный жизнью вечный студент, «недотепа», как его называют с легкой руки Фирса, но именно он увлекает на новый путь самостоятельной, осмысленной жизни Аню. В последней пьесе Чехов замыкает типологическую цепь персонажей, возвращаясь вновь к типу Рудина, лишая, однако, его возвышенных романтических красок тургеневского образа (гибель Рудина на парижских баррикадах). Дело в том, что Петя Трофимов временами не просто комический, а фарсовый герой: то он скатится кубарем с лестницы, то окажется высмеян Лопухиным и даже Фирсом, то потеряет свои калоши и получит взамен чужие и т.п. Патетический тон его высказываний постоянно нейтрализуется, снижается автором. Чехов остается верен себе: драма русской жизни рисуется им в комедийном духе, а не в духе приподнятой романтической риторики, свойственной этому персонажу, переводится автором в плоскость обыденной реальности.

Необычайная сила воздействия «Вишневого сада» и жизненная стойкость последней пьесы Чехова, на исходе его творческого пути,

заклучались в том, что она представляла собой синтез многолетних усилий автора как в драматургии, так и в прозе, а сам он высказался в ней не просто как гениальный художник, но еще и как гениальный аналитик закономерностей русской жизни, повторенных самой действительностью России спустя столетие.

Черты поэтики драматургии Чехова

Как истинный художественный гений, Чехов разрушал драматургические каноны и оставил такие загадки, которые до сих пор не расшифрованы, несмотря на усилия нескольких поколений исследователей.

Прежде всего это проблема *жанра*. Автор сразу же вступил в спор с режиссерами (К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко) и с актерами-исполнителями, утверждая, что пишет комедии. Они же полагали, притом с таким же упорством, что это именно драмы. Спустя десятилетия исследователи «примирили» автора с его сценическими интерпретаторами, назвав пьесы «лирическими комедиями» (или «лирическими драмами»). Спор так и не был исчерпан и закончен. Чехов с досадой и раздражением утверждал, что «плаксивое» настроение «убийственно» для его произведений и не согласуется с его собственными намерениями. Сомерсет Моэм в одном из эссе, посвященном Чехову, задавался вопросом: кто же он — трагик или комедиограф? Ведь финалы его пьес действительно трагичны, но сами пьесы насыщены комедийным содержанием, так что они вполне могут быть определены как трагикомедии, а временами и как трагифарс.

Чехов и здесь, в пределах специфики жанра, оставался художником правды. В самом деле, жизнь в его изображении настолько нелепа, что не смеяться над ней невозможно, но вместе с тем так безжалостна и тяжела, что естественно и плакать над ней.

Любопытно, что публика, лишенная стереотипов, навязанных зрителю русской и советской сценической традицией (Чехов — это непременно «лирика, минор»), особенно бурно реагирует на стихию комизма, разлитую в его пьесах, взрываясь хохотом там, где звучит неожиданно остроумное словцо или юмористическая фраза, или ироническая конструкция мысли: скажем, неожиданная реплика Чесбутыкина в «Трех сестрах» по поводу гибели Тузенбаха: «Одним бароном больше, одним меньше», — или откровения Андрея Prozорова («Три сестры») о собственной жене: «Она честная, порядочная, ну, добрая, но в ней есть при всем том нечто принижающее ее до мелкого, слепого, этакого шершавого животного...» — и т.п.

Чеховская драматургическая манера многозначна, она распахнута в такой же многообразный мир и воздействует на духовно-душевное состояние зрителей, преодолевая старые, да и новые прямолинейные сценические шаблоны, не соответствующие истинному авторскому замыслу.

Возможно, с этим обстоятельством связаны большие трудности и при постановках пьес Чехова, и при истолковании их содержания. Авторская идея оказывается бесконечно сложнее, чем дефиниции, в которые ее нередко превращают. Чаще всего не учитывается в таких случаях *системность* выражения авторского замысла. Например, Астров («Дядя Ваня») говорит, имея в виду Елену Андреевну Серебрякову: «В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли». На этом обычно эффектно звучащая фраза обрывалась. Но у нее было продолжение, исключительно важное для понимания общей чеховской идеи: «Но... ведь она, — тут же добавляет Астров, — только ест, спит, гуляет, чарует всех нас своею красотой — и больше ничего. У нее нет никаких обязанностей, на нее работают другие... Ведь так? А праздная жизнь не может быть чистою».

Так что — следует, наконец, это признать — подобные «лозунги», украшавшие советские сады и парки, принадлежали не столько Чехову, сколько его прямолинейным интерпретаторам, калечащим его мысли, не считаясь ни с логикой авторской идеи, ни с системностью текста.

Чехов широко использует в своей драматургической технике принцип *контрастности*, проявляющийся в разнообразных формах, но постоянно снимающий пафосность некоторых откровений его действующих лиц. Взволнованный монолог доктора Астрова о лесах, достигнув своей вершины, заканчивается самым прозаическим образом: «оратор» с удовольствием... выпивает рюмку водки. Подобного же рода контрастные эпизоды сопровождают восторженные словесные «выходки» философствующего Вершинина («Три сестры») или Гаева с его декламацией («Вишневый сад»). Такого же рода функции выполняют авторские ремарки: например, в «Чайке» Машу, с восторгом говорящую о Треплеве, прерывает авторское вторжение: «Слышно, как храпит Сорин». Или появление в самый неподходящий момент комического персонажа, Симеонова-Пищика, вбегающего на сцену в момент катастрофы (отъезда из проданного имения его обитателей) с известием об очередной счастливой случайности, спасшей его на время от долговой тюрьмы и полного разорения. Или реплики действующего лица, не вяжущиеся с переживаемым драматизмом события. Маша («Три сестры») в момент прощания с любимым человеком (Вершининым), которого она уже никогда не встретит, вдруг переходит на неожиданную декламацию:

М а ш а (сдерживая рыдания). У лукоморья дуб зеленый, златая цепь на дубе том... златая цепь на дубе том... Я с ума схожу... У лукоморья... дуб зеленый...

В подобную же ситуацию поставлен автором и Астров. После недавних потрясений и отъезда Серебряковых он «случайно» подходит к карте Африки, по какому-то стечению обстоятельств оказавшейся в захолустном имении Войницких, и звучит его странная реплика — человека, опустошенного, выбитого из своей привычной колеи:

А с т р о в (подходит к карте Африки и смотрит на нее). А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарыща — страшное дело! — Да, вероятно, — с такой же отрешенностью замечает Войницкий.

Контрастность построения драматургической художественной системы — узаконенный Чеховым прием, который или часто не замечался, или сознательно отвергался его истолкователями. В известной авангардной постановке Ю. Любимовым «Трех сестер» было найдено яркое режиссерское решение одного из эпизодов, связанных с «проповедями» Вершинина о новом счастливом будущем, которое наступит через 200—300 лет: на сцене появлялся военный оркестр и по мере того, как герой все более и более воодушевлялся, нарастал и звук оркестра, заглушающий персонажа, так что была видна его оживленная жестикуляция, но не было слышно слов. Как сценическое решение, такая находка была довольно остроумна, однако, во-первых, она предполагала людей, знающих текст, т.е. немногих из зрителей, сидящих в зале, а во-вторых, Чехов не нуждался в таких коррективах, так как подобного рода пассажи, где бы ни звучали они в его пьесах, всегда были снижены, нейтрализованы, приобретая комический оттенок, сведены с небес на землю либо скептическим восприятием окружающих, либо самими героями, представленными автором в виде своего рода «чудаков» (Вершинин, Петя Трофимов). Драматургическая техника Чехова в этом смысле безупречна: он никогда не позволяет пафосу нарушить реалии характеров и перевести их в искусственные театральные амплуа героев-идеалистов. Свет и тени у него идеально скорректированы. Режиссеры, не учитывая этого обстоятельства, по-прежнему произвольно истолковывают его, вступают с ним в невольную полемику, приподнимая на котурны его героев или демонстративно снижая то, что у него уже снижено, подвергнуто комическому осмыслению.

Еще одна характерная черта Чехова-драматурга, напоминающая его же приемы прозаика, связана с тем, что он четко *структурирует* тексты своих пьес. В «Чайке» — повторяющийся образ чайки, связанный с судьбой Нины Заречной; в «Дяде Ване» — тема загубленной жизни, принесенной в жертву обстоятельствам (Астров) или обожествляемо-

му ничтожеству, профессору Серебрякову (Войницкий); в «Трех сестрах» — недостижимость становящейся все более призрачной в своих повторениях мечты о Москве. При этом отчетливо, ощутимо выделяются отдельные стадии развития художественных идей. Как и в прозе, автор обычно использует конкретный эпизод или образ, резко «отчеркивающий», отделяющий сменяющие друг друга этапы движения общей художественной системы. Например, в «Вишневом саде», почти лишенном сценического действия, такой красноречивой подробностью становится раз за разом повторяющаяся, но постоянно варьируемая ситуация — телеграммы из Парижа, получаемые Раневской: первая оказывается разорванной, не прочитанной, вторая читается, третья оказывается призывом к действию, к возвращению в Париж, т.е. на встречу к окончательной своей гибели.

Медлительное, вялое сценическое действие компенсируется у Чехова резкими всплесками драматизма, заключенными в такого рода повторяющихся художественных подробностях, или в приеме композиционного обрамления, который у него способен резко подчеркнуть динамизм происшедших событий. Например, в первом действии «Трех сестер» еще до появления Наташи, будущей жены Андрея Прозорова, звучит реплика Ольги: «Ах, как она одевается! Не то чтобы некрасиво, не модно, а просто жалко. Какая-то странная, яркая, желтоватая юбка с этакой пошленькой бахромой и красная кофточка...». А в финале, уже в концовке последнего действия, эта мешанка, недалекая и вульгарная, диктующая всем свою волю, разрушившая мечту, жившую в душах сестер, безапелляционно произносит, обращаясь к Ирине: «Милая, совсем не клещу тебе этот пояс... Это безвкусица... Надо что-нибудь светленькое». Тяжелейшая житейская драма, развернувшаяся в пьесе, взята автором в композиционное кольцо — своего рода скрытый парафраз, акцентирующий драматизм совершившихся событий, резкое преобразование экспозиционного материала в свою противоположность..

Многочисленные режиссерские воплощения пьес Чехова в духе андеграунда невольно подчеркнули еще одну особенность его драматургической техники. Нельзя не заметить, что даже при крайней формализации, не считающейся с природой и с нормами драматургии, как определенного рода художественного творчества, когда героям предлагается условное существование в абсолютно условной сценографии, когда разрушаются характеры, ансамбли, связь событий, — словом, уничтожается все, что можно было уничтожить в драматургически осмысленном действии, магия чеховской мысли все-таки сохраняется вопреки всему. Однако эти безжалостные по отношению к автору

эксперименты дают основание сделать вывод о том, что театр Чехова есть театр *Слова Чехова*, т.е. четко структурированной словесно-образной ткани текста, где скрыта своя «драматургия» в развитии авторских художественных идей, свойственная и его прозе.

Важнейшая сфера новаторства Чехова-драматурга заключена в *конфликтах* его пьес. Драма обычно ищет острых событий, столкновений, борьбы действующих лиц. Здесь же нет соперничества отдельных волей, «злых» или «добрых» побуждений, нет «круто» заверченной интриги. Все словно рождается из обстоятельств, которые складываются так или иначе, из законов более высших, чем индивидуальные стремления людей. Чехов расшатывал театральные амплуа, его драматургия требовала новой актерской техники. Он почувствовал это уже в первой своей «серьезной» пьесе, в «Иванове», говоря, что написал вещь, где нет ни «ангелов», ни «злодеев». Ему уже тогда пришлось объяснять актерам своих героев: в особенности доктора Львова, Шабельского, наконец, Иванова; исполнители трактовали их крайне однотонно, прямолинейно, пользуясь привычными представлениями о сценических канонах.

Другая сторона конфликта человеческих пьес — обращенность к быту. «Общий вопрос, — писал А.П.Скафтымов, — о моральной неправде между людьми Чехов перенес в человеческие будни, в сферу привычного, ежедневного и потому малозаметного, когда нравственная холодность и несправедливость совершаются без борьбы, без намерения, без понимания ее значения». По сути дела, такое определение есть не что иное, как парафраз известной чеховской мысли о том, что на сцене все должно происходить так же просто и незаметно, как в самой жизни, окружающей нас. Подобные определения схватывают лишь внешнюю форму проявления конфликта, но не само духовно-душевное его содержание. Оно до сих пор остается не выявленным, не определенным в четких научных дефинициях.

Наконец, еще один важный момент тайны воздействия чеховских пьес заключается в том, что называют *подводным течением*. В.И.Немирович-Данченко в свое время определил это понятие как способность автора передать настроение через быт, раскрыть «за внешне-бытовыми деталями и эпизодами присутствие непрерывного внутреннего интимно-лирического потока». К.С.Станиславский исходит из структурного своеобразия пьес Чехова, где нити идей сплетаются в сложный «жгут» идей, пронизывающий всю вещь. Позднейшие изыскания в этой области, пожалуй, не добавили ничего существенно нового в положения, высказанные режиссерами-практиками. Следует сказать, что последние продолжают и сейчас вносить важный вклад в постиже-

ние драматургической поэтики Чехова. Например, известный немецкий режиссер Петер Штайн в результате многолетней работы над постановками «Вишневого сада» приходит к выводу: «Техника, которой пользуется драматург, скорее техника композитора, необходимая тому для сочинения музыкального произведения».

Эта попытка вывести чеховскую драматургию за пределы только словесного и театрального творчества в область так называемых чистых искусств (архитектуры, музыки и др.) сближает пьесы Чехова с его прозой. Но, как и там, этот вопрос остается недостаточно разработанным. Бесспорным, однако, оказывается то, что своими новациями Чехов-драматург открывает новые горизонты театральному искусству.

ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ В ЛИТЕРАТУРЕ 50 – 90-х годов

Жизнь провинции — одна из постоянных тем русской литературной классики. Среди ее корифеев нет никого, кто бы не писал о ней. Более того, многие из них и сами были выходцами из провинции. Ранние годы, важные для формирования личности, а следовательно, и будущей писательской их судьбы, прошли вдали от столиц и больших городов: Некрасова — на Волге, Гончарова — в тихом и сонном Симбирске, Достоевского — в сельской глубинке Тульской губернии, Чехова — в захолустном южном городке Таганроге.

В центре литературного внимания с 40-х годов (А.Н. Герцен, М.Е. Салтыков-Щедрин, И.С. Тургенев, И.А. Гончаров) на долгое время утвердился популярный сюжет: герой и провинциальный быт, их взаимодействие в формировании, становлении (или разрушении) личности. Позднее этот конфликт будет неутомимо разрабатываться Чеховым, притом не только в прозе, но и в драматургии. «Обыкновенная история» воздействия на человека провинциальной среды, если воспользоваться в качестве метафоры названием первого романа Гончарова, нередко оборачивалась драматическими, а порой и трагедийными ситуациями. Смысл их получил символическое определение в тревожном вопросе, давшем имя роману Герцена — «Кто виноват?» (1847).

Второе плодотворное направление в разработке провинциальной темы — «мысль народная» (Толстой), т.е. раздумья писателей, заключенные в художественных концепциях их произведений, о значении народа (по преимуществу крестьянства) в судьбах России и русской интеллигенции. Эта волна интереса к провинции проявила себя в разных модификациях. В масштабе общенациональных идей («Записки охотника» Тургенева и «Война и мир» Толстого), в острой социальной критике действительности с точки зрения положения «простолюдина» («Рассказы из русского народного быта» Марко Вовчка — псевдоним М.А. Вилинской-Маркович, произведения Н.В. Успенского, В.А. Слепцова, Н.Г. Помяловского, Ф.М. Решетникова, Г.И. Успенского) и в неожиданных поворотах характерного сюжета: интеллигент,

провинциал-помещик, становящийся столичным жителем и преуспевающим чиновником, и столичный житель, в силу обстоятельств научившийся «землю пахать» и окончательно осевший в провинции: реализация первой ситуации — Адуев-младший в «Обыкновенной истории» (1847) Гончарова, второй — Лаврецкий в «Дворянском гнезде» (1859) Тургенева.

Однако провинция как особая стихия русской жизни получила в 50-х годах XIX в. своих «певцов», уделявших ей исключительное, подчеркнутое внимание. Эти авторы настолько глубоко знали провинцию, что сделали ее объектом самых пристальных наблюдений и художественных рефлексий. Своими усилиями они опровергли устойчивый взгляд на провинциальную жизнь как на «трясину» человеческого существования (тишина, покой, неподвижность, мелочность и тупость). Все это есть в художественных картинах, созданных ими. Но вместе с тем они показали, что и здесь кипят «шекспировские» страсти, появляются острые сюжеты, крупные характеры, однако и сгущаются до предела, до крайних своих проявлений уродства русской жизни. Душа человеческая, очищенная любовью и пережитыми испытаниями, когда кажется, что человек в состоянии все превозмочь, и любовь, толкающая на величайшие злодеяния и безграничную жестокость, — из этого резкого противоположения, рожденного самой провинциальной жизнью, возникают два ярких образа-символа: Иван Флягин и Катерина Измайлова («Очарованный странник» и «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова), а его же «Левша» завершается трагедийной развязкой.

Изображение *российского чиновничества*, невежественного и алчного, давшее себя знать в творчестве Островского и Салтыкова-Щедрина, было продолжено в рассказах П.И. Мельникова (Андрей Печерский) и в острых, разоблачительных очерках В.Г. Короленко. Между тем основой для таких обобщений служила именно провинциальная жизнь.

Литература этой поры открыла новое явление — «провинцию в провинции»: глухие, медвежьи углы, затерянные в захолустье, богом забытые места. Но и там — и, может быть, даже в большей степени, чем где бы то ни было, — проявляются вечная российская безалаберность и бесхозяйственность, рожденное эгоистическими устремлениями местных властей беззаконие, не знающее никаких границ, уничтожение всяких признаков права личности. Это был «провинциальный слепок» с самодержавной и бюрократической по своей природе государственной системы, схватывавший ее пороки в гротесковой форме, доводивший их до абсурда, что было не только заслугой писатель-

ского воображения, но и самого жизненного материала, уклада провинции.

Картины, оставленные писателями, оказались настолько верны действительности, что и сейчас воспринимаются — в контексте уже нынешнего века — не просто современными, а даже свосвременными, провидческими указаниями, до такой степени они схватывают глубинные, устойчивые законы российской провинциальной жизни. В особенности это важно при изображении отношения народа и власти, людей труда и чиновничества. Провинция в этом изображении мало тревожится новыми политическими бурями, проносящимися «наверху». Но то, что совершается в центрах, у вершин власти, не проходит бесследно в глубине России, рождая свои драмы, свои потери.

Однако в писательских концепциях существенное значение имеет одна важная доминанта: экономические, общественные нововведения, по мысли авторов, проходят испытание провинциальной жизнью, ее укладом. Как бы ни были смелы, энергичны деятели политической и бюрократической элиты, «преобразователи», они рано или поздно вступают в контакт с провинцией, а это и есть сама жизнь, не подвластная столичной конъюнктуре, диктующая свои нормы, свой «стихийный разум». Последний же основан прежде всего на реальном опыте, и то, что отвечает ему, что разумно с практической точки зрения, то приживается, а что представляет собой субъективный произвол, то рано или поздно будет отторгнуто, подвергнуто сомнению, а затем отброшено провинциальной жизнью, хотя очень часто с громадными потерями для нее. Именно ей приходится расплачиваться за ошибки «первых персон» государства или местных представителей власти, или оперирующих отвлеченными категориями прожектеров-ученых.

Таких примеров — множество: в рассказах Мельникова-Печерского, в «Павловских очерках» Короленко, в ряде произведений Лескова. Давняя закономерность, отмеченная Пушкиным еще в «Повестях Белкина»: на чужой манер хлеб русский не родится, — подхваченная затем Достоевским, утверждавшим идеи «почвенничества», самобытности русской жизни, оказалась чрезвычайно устойчивой.

Деятельность писателей, посвятивших себя не только точному, но и художественно правдивому изображению провинции, вносила свои существенные коррективы в общую картину мира. Дело в том, что бурные цивилизационные процессы конца XIX — начала XX в. (например, развитие и усовершенствование средств передвижения, прежде всего железных дорог) нередко создавали иллюзию стремительной, легкой, динамичной жизни, нивелируя ее особенности, подгоняя ее под общий шаблон. Писатели-регионалисты восстанавливали реальные перспек-

тивы, показывая, как в действительности разнообразна и как безмерно тяжела эта жизнь громадной страны, каких усилий, какого мучительного напряжения требует она от людей труда.

Самой этой позицией, которая реализовалась в создаваемых ими произведениях, авторы доказали, что даже в условиях подцензурного существования возможна «открытая борьба и вольная речь», о чем когда-то мечтал А.И. Герцен в «Былом и думах». Причем это было связано не просто с изображением жизни провинции, а с самой жизнью в провинции, что было гораздо сложнее. Характерный в этом отношении пример: с именем Короленко на протяжении одиннадцати лет, проведенных им после ссылки в Нижнем Новгороде, который оказался по сути дела своеобразным продолжением этой ссылки, так как ему был запрещен въезд в столицы, связана эпоха начала гласности на пространствах обширного региона Поволжья, где, кажется, невозможно было представить себе свободное слово, до такой степени здесь, в окраинных, отдаленных местах России, был тяжел цензурный гнет. И все-таки он оказался прорван усилиями писателя-очеркиста, журналиста и его соратников. М. Горький назвал эту эпоху «временем Короленко». Но такое же «время», т.е. громадное влияние на современников, было и у Лескова, начиная с его «антинигилистических» романов, журнальных и газетных статей. Между тем Короленко, говоря о провинции, отталкивался чаще всего от конкретики очеркового факта, Лесков имел в виду философско-нравственное осмысление основ русской жизни, Мельников-Печерский, который всю свою жизнь писал преимущественно о нижегородском Заволжье, создал выразительные черты национально-русского характера.

Таким образом, пространство идей у этих авторов было несоизмеримо шире по своему масштабу с ограниченным топосом изображения.

Еще одна черта рассматриваемого «провинциального контекста» обращает на себя внимание. Она состоит в том, что в нем оказалась диахронно, т.е. каждым из авторов и притом одновременно и независимо друг от друга, выделенной тема, которая в течение веков была под двойным запретом, государственным и церковным, — великая религиозная распря, раскол. Так случилось, что мимо нее прошла литературная классика, исключая разве только Пушкина с его художественными произведениями («Моя родословная», «Капитанская дочка») и историко-публицистическими работами («История Пугачева», заметки к «Истории Петра»). Тем более замечательно, что Мельников-Печерский, Лесков и Короленко громадное внимание уделили именно этой теме; никогда и ни у кого она не была так акцентирована, подчеркнута, так ярко развернута, как у них.

Поразительная стойкость в вере, многовековое народное страдание, утверждение жизни «не по лжи», чувство собственного достоинства, сохранение русского облика и речи, сбережение уничтожаемых древних манускриптов и книг, исключительная предприимчивость и деловая хватка — многое привлекало в старообрядцах. Но жизненные испытания выработали «жесткие» характеры, чувство обособленности и вражды к иноверцам, догматизм, нетерпимость, едва ли не фанатизм — это тоже было отмечено писателями. Лесков посвятил старообрядческой теме ряд своих произведений («Запечатленный ангел», «Соборяне», «Печерские антики»), публицистические выступления («С людьми древнего благочестия», «Искание школ старообрядцами», «Народники и расколоведы на службе»). Мельников-Печерский был непревзойденным знатоком старообрядческого движения и по роду своей деятельности крупного чиновника, занимающегося его проблемами, и как писатель-беллетрист (рассказ «Гриша. Из раскольников быта» и в особенности дилогия «В лесах» и «На горах»). Большой известностью пользовались его исследования истории и современного бытования раскола («Письма о расколе», «Очерки поповщины», «Счисление раскольников» и др.). Короленко посвятил расколу ряд ярких фрагментов в очерках «За иконой», «Река играет» и в циклах путевых очерков «В пустынных местах», «В голодный год».

Прекрасное знание провинции дало этим мастерам возможность смело экспериментировать в области литературного языка. Это были крупнейшие знатоки народной речи. Мельников, например, сотрудничал с Далем в период создания знаменитого «Толкового словаря живого великорусского языка». Знания эти были рождены странствиями по российской глубинке, их невозможно было приобрести кабинетным путем, но только в непосредственном общении с простыми людьми, действительными носителями этого колоритнейшего языка с его точностью, образностью, красотой, мудростью в оценке самых разнообразных явлений жизни, краткостью и выразительностью. Писательские поиски велись на путях сближения разговорного языка с литературным, с установкой на устную живую речь. Вот почему с такой очевидностью возродился (в особенности в творчестве Мельникова и Лескова) интерес к сказовой манере письма.

Но дело было не только в этом. В беллетристическом творчестве впервые оказалась подчеркнуто, демонстративно восстановлена традиция Островского-драматурга, и язык стал не просто способом выражения мысли, а еще одновременно и предметом художественного изображения. Автор словно развертывает народное слово различными его гранями, показывает его возможности, обращает внимание на его

неповторимое очарование и самобытную яркость. Этнографизм слова превращался в эстетику слова. В романном жанре Мельниковым была тщательно разработана своеобразная ритмика фразы, являющаяся достоянием только этого автора: напевная, с множеством инверсий, с лексическими и синтаксическими конструкциями песенного типа или народных легенд. (Подобные построения встречаются в очерках Короленко, когда он обращается к преданиям, бытовавшим в нижегородском крае, или к древним историческим документам.) Лесков пошел еще дальше, затеяв остроумную игру со словом, свойственную народной речи с ее конкретной, точной образностью. Он создает множество неологизмов, выступает как творец языка, передавая в нем логику и самобытность народного сознания: «мелкоскоп» (микроскоп), «двухсестная» (двухместная) карета, «под валдахинном (балдахинном) стоит Аболон полведерский» (Аполлон Бельведерский), «керамиды» (пирамиды), «нимфозория» (ниффузория — тип простейшего одноклеточного организма, но здесь еще и веселая контаминация, неожиданное объединение двух слов в одно: «нимфы», нечто нежного..., поэтического... — с «ниффузорией»!), «долбица умножения», «буреметр» (барометр) и т.п.

До высокого уровня этими мастерами был доведен прием стилизации под народную речь или использование в тех же задачах целых языковых пластов, своего рода языковых субкультур, например, у Мельникова — древних книжников (в диалогии), Лескова — церковно-славянизмов (в «Запечатленном ангеле»).

Время показало, что творчество этих художников стало в один ряд с великими представителями русской классической литературы.

ПАВЕЛ ИВАНОВИЧ МЕЛЬНИКОВ (АНДРЕЙ ПЕЧЕРСКИЙ)
(1818—1882)

П.И. Мельников, известный читателям под своим прославленным псевдонимом (Андрей Печерский), — редкий случай универсального таланта. Притом талант характерно русского по своему складу. Бог дал ему богатые творческие возможности, но лишил способности чисто отрицательного свойства: некоторой узости, педантизма, желания всецело сосредоточиться на чем-то одном. Вот почему Мельников умудрился всю жизнь свою проспорить — с самим собой. Его ученики (среди них был академик К.И. Бестужев-Рюмин) брали торжественные призы в науке, занимали профессорские кафедры в столичных и крупнейших российских университетах, а он так и остался преподава-

телем истории в гимназии. Он был художник-беллетрист милостью Божией, но постоянно сомневался в своем даре и мало печатался. Усиленно занимался древними литературными памятниками, собирался специализироваться по кафедре славянских наречий, а стал крупнейшим знатоком раскола. К тому же он всю жизнь тянул служебную лямку по Министерству внутренних дел, малопочтенному в глазах интеллигентной публики. Дослужился до статского советника (в российской Табели о рангах — высокая ступень, чин генерал-майора), отказался от губернаторства, но все-таки вышел в «генералы от литературы», попав в число русских писателей-классиков.

Он принимал живейшее участие в работе Вл. Даля по составлению знаменитого его «Толкового словаря живого великорусского языка». Сам Даль в «Напутном слове», обращаясь к читателям и говоря о трудностях своей работы и просто о том, что у него не было помощников и даже людей, с которыми можно было бы отвести душу и посоветоваться, упоминает только двух дружески расположенных к нему лиц, в которых он находил «умное и дельное сочувствие к своему труду». Один из них — П.И. Мельников, в Нижнем».

Но «многоликость» Мельникова (историк, писатель, работавший в разных жанрах, этнограф, знаток языка, исследователь вероучений и современных религиозных сект, отлично представлявший себе фонды частных и государственных архивов, наконец, по своей работе сначала чиновником особых поручений, а затем по возложенным на него обязанностям в Министерстве внутренних дел дотошный «практик», хорошо знакомый с состоянием раскола в конкретном регионе, в Нижегородской губернии, тогда оплоте старообрядчества), — именно подобного рода «разброс» интересов, когда он шел одновременно несколькими путями, вместо того чтобы идти одним, и особенные, свойственные ему творческие приемы работы — все это привело к тому, что Мельников оставил образцы той научной дисциплины, которая сейчас определяется как *краеведение*. Яркий мастер, он и здесь проторил новые исследовательские маршруты, так что его вполне можно назвать патриархом отечественного краеведения.

Судьба его, даже в своих стремительных, а порой и катастрофических, поворотах казалась отмеченной каким-то предопределением. Родился Мельников в Нижнем Новгороде, но детство провел в Семёнове, центре раскола, изучением которого он впоследствии так успешно занимался. В 1825 г. поступил в Нижегородскую гимназию, а перед ее окончанием был захвачен солдатской стражей в одной из полуразрушенных башен древнего нижегородского кремля, хотя вина его и других «заговорщиков», которых ославили мистиками и головореза-

ми, ниспровергателями основ государственности, заключалась в том, что в романтически уединенном месте они разыгрывали... Шиллера. В Казанском университете эта печальная история повторится. Как одного из лучших выпускников его ждала заграничная стажировка и научная работа на университетской кафедре. Но что-то произошло на студенческой вечеринке, о чем ни он, ни его биографы не говорят, и недавнего блестящего магистра в 1838 г. отправили в ссылку под конвоем солдата в заштатный городок Шадринск и только в виде особой милости уже в пути сменили Шадринск на Пермь. Здесь новоиспеченный учитель гимназии увлекся изучением народного быта, причем так, как и следовало его изучать: «лежа — по его словам — у мужика на полатях, а не сидя в бархатном кресле в кабинете», забираясь в глухие медвежьи углы, а «не разъезжая по почтовым дорогам по казенной надобности». Он объехал заводы Приуралья, усольские солеварни, вникая в исторические и этнографические особенности нового для него края. В следующем же 1839 г. переведенный в родной Нижний Новгород, и тоже гимназическим учителем истории, продолжил краеведческие исследования на региональном материале нижегородчины, с увлечением занялся русской стариной, в особенности историей раскола, разборами архивов присутственных мест и монастырей Нижегородской губернии. Эти занятия вскоре вывели его (1841) не только в корреспонденты всероссийской Археографической комиссии, что в его годы было большой редкостью, но и сыграли решающую роль в его дальнейшей карьере.

По предложению нижегородского генерал-губернатора князя М.А. Урусова он стал редактировать (с 1845 г.) газету «Нижегородские губернские ведомости» (неофициальную часть), заполняя порой целые газетные полосы своими текстами, насыщенными множеством исторических, статистических и этнографических сведений, связанных с историей края, а в 1847 г. был назначен им же чиновником по особым поручениям с преимущественными занятиями расколом. В 1850 г. Мельникова заметили в Москве и перевели в Министерство внутренних дел, а затем, служа по тому же ведомству, он оказался уже в столице, в Петербурге, где успешно продолжил чиновничью карьеру. Но и Москва, и Петербург оставались бивуаками, основное время он проводил в Нижнем Новгороде и в Нижегородской губернии, по-прежнему занятый делами старообрядцев.

Мельников рано стал печататься: с 1840 г. в «Литературной газете» и «Отечественных записках», издаваемых А.А. Краевским, — так что путь в большую литературу он начал с газетных и журнальных страниц, подобно Некрасову и Лескову. Первые публикации его носили

научный и краеведческий характер (исключением был его дебют: откровенное подражание Гоголю в рассказе под громоздким заглавием «О том, кто такой был Эльпидифор Перфильевич и какие приготовления делались в Чернограде к его именинам», опубликованном в «Литературной газете» (1840), и только в 1852 г. читатели узнали подлинного Мельникова-беллетриста: в журнале «Москвитянин» появилась его повесть «Красильниковы». Затем он вновь на несколько лет замолчал и лишь в 1857—1858 гг. последовал ряд рассказов и повесть «Старые годы», имевшая особенно шумный успех. Отдельный раздел в его наследии занимают работы по истории и современному бытованию раскола, а также различных сект, тоже ставшие образцовыми в этом роде исследований, к тому же изложенными прекрасным языком.

Подлинная же слава пришла к Мельникову совершенно неожиданно и необычно: ведь своей широкой известностью он обязан двум последним своим произведениям — роману-дилогии «В лесах» и «На горах». Причем первая часть вышла в свет (1875), когда жизнь стала уже стремительно катиться к закату, а работа над второй (1881) была прервана тяжелейшим недугом, и писательская смерть наступила раньше физической. Словно оправдались зловещие пророчества старообрядцев, видевших в нем жестокого преследователя древней веры. Ему отказывала хорошо тренированная писательская память и речь (он был прекрасным импровизатором), его разбил паралич, у него отнялись ноги, рука не в силах была держать перо, и текст приходилось с трудом диктовать, немногие могли понимать его слова. Умер Мельников 1 февраля 1883 г. и был похоронен в Крестовоздвиженском монастыре, расположенном у въезда в Нижний Новгород, над Окой.

Доживая последние мучительные годы, не бросая литературного труда, он словно вернулся, работая над романом, в свою молодость — в леса Заволжья, в раскольниковы скиты и тайные молебни, где бывал еще расторопным, педантичным и суровым чиновником. Непосредственные наблюдения, жизнь среди природы, многолетние исследования старообрядчества, писательский опыт — все слилось в его знаменитой дилогии, дав великолепный художественный результат.

Летописец нижегородского края

Первым беллетристическим произведением Мельникова стала повесть «Красильниковы», небольшая по объему. Содержанием же своим она могла поспорить с романом: драматическое крушение прочной

и благополучной старообрядческой семьи фабрикантов, связанных с кожевенным производством. Отец, давший сыну — вопреки собственной воле — университетское образование, сам же и губит его за женитьбу на «иноверке». Тогда же появился и знаменитый псевдоним. Решительно советовал опубликовать повесть, прослушав ее, Вл. Даль, в то время служивший в Нижнем Новгороде. Но так как Мельников занимал уже солидный чиновничий пост, возник вопрос о псевдониме. Семейное предание сохранило диалог двух писателей:

— Вот вы жили в Лугани и назывались Казаком Луганским (таков был псевдоним Даля).

— Ну а вы где живете? — перебил Даль.

— В Нижнем... Нижегородский, Нижегородцев — все как-то неблагозвучно.

— Да где именно в Нижнем-то?

— На Печерке.

— Ну вот вам и псевдоним — Печерский. Да еще вы живете в доме Андреева — Андрей Печерский.

Так псевдоним, ставший вторым именем писателя, более известным, чем его истинное имя, нес в себе не только образную ассоциативную связь со стариной: Киево-Печерская лавра (Мельникова нередко называли «Нестором-летописцем» нижегородского края), древний Печерский монастырь в Нижнем Новгороде, у Волги, но и скрытый даже от читателей-нижегородцев сугубо местный колорит. Громадная заслуга Даля заключается в том, что он первым указал на истинное призвание Мельникова — беллетристику и способствовал его литературному дебюту: без его настойчивого совета и авторитета известного писателя повесть, возможно, так и осталась бы в рукописях, так как автор сомневался в необходимости ее печатания, а между тем она сразу же тепло была встречена критикой. Однако прошло пять лет, прежде чем появятся следующие его произведения (Мельников к тому времени уже перебрался в Петербург): рассказы «Дедушка Поликарп», «Поярков», «Медвежий угол», «Непременный», повесть «Старые годы», опубликованные в 1857 г. и имевшие уже большой круг читателей в отличие от «Москвитянина», так как были помещены в популярном тогда журнале «Русский вестник». В 1858 г. там же печатается «Именинный пирог», а в некрасовском «Современнике» — «Бабушкины рассказы» и позднее, в 1860 г. там же — «Гриша», с подзаголовком «Эпизод из раскольниковьего быта»; в 1862 г. (в «Северной пчеле») — рассказ «В Чудове», о встрече нижегородского помещика с всемогущим царским временщиком Аракчеевым.

Рассказы и повести несут в себе изображение по преимуществу нижегородского Поволжья. В них дает себя знать рука блестящего мастера: как живые вырастают на страницах Мельникова характерные типы, словно перенесенные сюда талантом писателя из его долгих скитаний по нижегородскому краю и из его неутомимых «странствий» по древним фолиантам, рукописям, документам, преданиям, хранящим в себе далекую и близкую историю родных для него мест.

Когда читаешь «Красильниковых», признавались знатоки Нижегородской губернии, кажется, что события происходят не то в селе Богородском Горбатовского, не то в селе Катунки — Балахнинского уездов, известных своим кожевенным производством. Заборье же в «Старых годах» с его шумной многолюдной ярмаркой, разве это не село Лысково на Волге с существовавшей близ него до 1816 г. Макарьевской ярмаркой? А князь Заборовский, владелец Заборья, разве это не знаменитый князь Грузинский, жестокий самодур, известный своими причудами богатч, на земле которого находилась добрая половина великого русского торжища, где он распоряжался как полновластный хозяин?

Когда мы говорим, имея в виду эти произведения, — «рассказы», то не даем только определения их жанра. Это в самом прямом смысле слова рассказы: участника событий или человека, хранящего воспоминания о них, автор словно принимает роль посредника, передающего их читателю. Но, скрываясь за плечами своих персонажей, писатель в объективном изображении, вызывающем впечатление абсолютной правды, едва ли не документального «среза» увиденного, пережитого им самим, всякий раз высказывает свое отношение к ним, свою авторскую позицию. Поэтому первые же произведения Мельникова несли в себе яркую обличительную тенденцию, которой он навсегда остался верен, никогда не отступая от нее. Н.Г. Чернышевский уже в «Красильниковых» пронизательно отметил острый критический тон этих произведений: «Людей, которые могут писать очень дельные и благородные рассказы, довольно много. Но таких, которые бы соединяли значительный литературный талант с таким знанием дела и с таким энергическим направлением, как г. Печерский, очень мало... Надобно жалеть о том, что он пять или шесть лет молчал, напечатав своих «Красильниковых»».

Мельников выступает в своих произведениях не просто бытописателем, своего рода «литературным этнографом». Нередкие его сопоставления с Островским, имеющие в виду это положение, несправедливы по отношению к обоим авторам. И тот и другой — глубочайшие аналитики русской жизни, дающие в художественном обобщении то, что не в состоянии заметить поверхностный взгляд. Поэтому

произведения Мельникова оставляют впечатление не только критической точки зрения, но и большой познавательной перспективы, открывающейся в безупречно выполненной художественной картине.

Ситуации, которые он рисует, часто нелепы, парадоксальны, но сцены, характеры оставляют впечатление почти документальной точности, словно автору нужно было только увидеть их в жизни, чтобы тут же перенести на чистый лист бумаги. Между тем это результат замечательного писательского мастерства: частный случай заключает в себе родовые черты, сугубо индивидуальное обнажает общий закон. Поэтому рассказы Мельникова-Печерского, написанные более полувека назад, не просто современны для нас, более того — они очень *своевременны*, актуальны: ведь по ним можно изучать повадки нынешнего бюрократа, его «технику» работы, кухню его архивредного для общества дела.

Скажем, случился лесной пожар (рассказ «Дедушка Поликарп»). Но лес, кондовый, дорогой, дерево не в обхват, не выгорел дотла, уничтожены только сучья да хвоя. Мужики хотят скупить горелый лес, чтобы отправить его на слав; купцы приезжают со своими предложениями. Однако местное начальство предпочитает затеять долгую переписку. Все это время меженики меряют прихваченный пожаром лес, разоряя поборами и повинностями крестьян, решение же о торгах объявляется... через восемь лет! Лес к этому времени окончательно сгнил, остались лежать пожухлые колоды поваленных ветром деревьев. Казна не только не получит дохода, но понесет убыток: теперь придется расчищать гиблое место, старый лес, оставшийся от пожара, уничтожен «радением» чиновников, новый здесь не растет.

Или: скромный станционный дом сгорел, но на постройку, которая не стоит труда, третий год составляется смета.

В одном из рассказов («Именинный пирог») исправник с гордостью говорит, что может похвалиться отменной деятельностью вверенных его попечению учреждений. Тридцать тысяч исходящих будет только в земском суде! Шутка ли? При предшественнике редкий год двадцать тысяч набиралось. Значит, при новом начальнике в полтора раза деятельность умножилась! Если средним числом хоть по двадцать листов на дело положить, ведь это будет 720 тысяч листов... Да еще мало по двадцати листов, нередко получается больше. «Так вот, изволите видеть, какова у нас деятельность», — гордо заключает исправник.

Но ведь такова вечная логика бюрократов: горы бумаг рожают новые бумажные завалы. При скромных и даже самых ограниченных способностях здесь вырабатываются подлинные виртуозы бумаготворчества, настоящие гении делопроизводства.

Взятка? Да! Но только... по заведенному порядку. И мелкая сошка, робкий неперемный заседатель, оказавшись у дел, посаженный в кресло любовником своей жены, губернским чиновником, разрабатывает целую систему, которой неукоснительно следует (рассказ «**Неперемный**»). Пробриться сквозь частокोल установленных непосредственным бюрократическим опытом правил можно с таким же успехом, как попытаться прошибить лбом стену. Они непреодолимы для человека реального дела. Пускай они лишены всякого смысла и противоречат себе на каждом шагу — это не беда; главное, чтобы они определяли границы чужого поведения, подавляли чужую волю. Здесь на каждом шагу вы можете попасть в какую-нибудь хитроумную западню сбивчивых и противоречивых инструкций.

Если же существующих ограничений окажется недостаточно, можно быть совершенно уверенными в том, что будут придуманы новые. Так уж заведено на Руси, выход непременно будет найден чиновником — опять-таки за счет работника и «кормильца».

Мельников-Печерский в ряде рассказов (в особенности в «Дедушке Поликарпе», «Пояркове», «Неперемном») точно указал на два неискоренимых порока бюрократической системы. Во-первых, отвлеченность от реальных обстоятельств жизни; выпестованный канцелярией чиновник знает людей по одной только бумаге, в суть дела он входить не будет, ему нужно придерживаться рамок циркуляра — это для него главное. Здесь он может проявить максимум энергии, деятельное безделье и быть на хорошем счету у начальства. «Пишешь, бывало, — размышляет такой деятель, — бумагу: «С крестьянина Миронова деньги взысканы», и знаешь, что у Миронова были деньги. Пишешь: «Кондратьев розгами наказан», и знаешь, что есть у Кондратьева спина. А не сидят ли у Миронова ребятишки без молока, зажгла ли спина у Кондратьева, про то и не думаешь».

Другая черта рыцарей бумажной волокиты — чувство власти над людьми. Словно дьявол шепчет в душу, вспоминает бывший уездный пристав (рассказ «**Поярков**»): «Карпушку-то Власьева прижми, денег у него, шельмы, много, пушай не забывает, что ты его начальство». И прижмешь Карпушку бумаги листом, а бумаги листок на руке легок, а выйдет из-под руки, так иной раз тяжелой каменной горы станет».

Здесь требуется прежде всего уметь ловко закинуть бумажный бредень, а там «рыбешка» пойдет сама. Скажем, нужна тому же приставу новая денежная мзда, а ее нет, как нет. Ну, так что же? Какая-нибудь невнятная приписка на министерском циркуляре «об отдаче малолетних крестьянских детей в Горыгорецкую школу Могилевской губернии» открывает золотое дно находчивому Пояркову, не поленившемуся на

этот раз с горя почитать даже печатные циркуляры (обычно они оставались им не прочитанными, но с неременной отметкой: «к сведению и руководству»). Кому же из крестьян охота отправлять детей по этапу в Могилевскую губернию? И крестьяне из числа состоятельных раскошеляются: и пристав доволен, и они рады избежать очередной напасти. Вот что значит перспектива чиновничьего мышления!

Можно сделать доходную статью из неожиданных посещений раскольничьих скитов, причем каждый такой непрошенный визит сопровождается хорошей взяткой за молчанье («Поярков»). А вот ловкий провинциальный администратор спокойно кладет немалую сумму, отпущенную на ремонт моста, себе в карман и закрывает мост для проезда («Медвежий угол»), или крестьянин может пойти на каторгу за то, что двенадцать лет «царского орла жег», так как в его печке оказался кирпич с изображением орла, взятый с дворцовой стройки («Бабушкины рассказы»).

Дух протеста против произвола административных «практиков» захватывает у Мельникова и кабинетные сферы, где реальная жизнь так преобразуется и дает такую «статистику», что у простого человека создается представление, будто иные распоряжения и книги «шайтан помелом в трубе написал» («Красильниковы»). Например, судьба гужевых сел, расположенных далеко от Оки и Волги, т.е. от дешевого водного пути. В этих краях простая логика может быть перевернута с ног на голову и высказаться в горькой мысли: «Спаси, господи, и помилуй православных от недорода, да избавь, царю небесный, и от того, чтобы много-то хлеба народилось».

«Как так, Корнила Егорыч?» — спрашивает путешествующий герой. Оказывается, что богатый урожай для этих мест страшнее недорода, так как в таких случаях падает цена на хлеб. А если еще и промыслы станут, то совсем уж горе великое для крестьянства. Между тем староста тут как тут и требует оброка. Денег нет — корову продавай. «Повел мужик телку, повел другой снова телку, повел третий бычка. На базаре их сосчитали, да в «Ведомостях» и припечатали: «Скота-де у них расплодилось...» Прошел месяц-другой, опять староста у окна. «Денег нет», — говорит ему мужичок. А староста ему в ответ: «У тебя две телеги — нову-то продай». Повез мужик телегу, повез другой сани, повез третий дровни — на базаре их сосчитали, а ваша милость, что сведения-то собираете, и хватъ в «Ведомостях» — «промыслы-де у них в гору пошли».

Но вот милов год, на хлеб стала хорошая цена, поднялись промыслы. Справился мужик, есть чем оброк платить. А на базаре ни коров, ни телят, ни саней, что в прошлом году «нужда вывозила». Подметят

господа, что книги печатают, да не справившись со святцами, бух в колокола: «Скота-де стало меньше: видно-де падеж у них был, да и промыслы упали, должно быть, народ обеднял... Обеднял!.. Как же!.. Лежит себе на печи да бражку потягивает».

Вот что случается, утверждает Мельников-Печерский, когда пресловутое русское «тяп-ляп» становится основой для производственных рекомендаций и предложений. Они способны привести к катастрофическим последствиям, как это случалось нередко, и, словно подтверждая правоту его наблюдений, случилось и в сравнительно недавнее время, уже в 80–90-е годы двадцатого столетия в России в эпоху поспешных экономических преобразований, безжалостно разрушивших экономику громадного государства.

Мельников-Печерский в своих художественных исследованиях жизни указывает на скрытые ее законы, на ее изначальные, притом типично русские черты. Его творчество беллетриста подтверждает парадоксальную мысль Льва Толстого о том, что подлинное искусство объективнее самой науки, потому что не допускает, в отличие от нее, постепенного приближения к истине: здесь всякий раз или правда, или неизбежные ложь, фальшь, неестественность. Мельников-Печерский своими рассказами всегда говорит только правду. Потому-то рисуемые им картины появляются из-под его руки как сама реальность, как жизнь, перенесенная пером писателя на страницы его книг. Художественный вымысел, требовавший от него чрезвычайных усилий (он признавался, что не менее шести раз держал корректуры), именно поэтому и вызывал иллюзию того, что он «списан с натуры».

Роман-диалогия «В лесах» и «На горах»

В 1866 г. Мельников вышел в отставку, переехал в Москву, и ему приходилось надеяться только на литературный труд, чтобы содержать большую семью. Среди работ, печатавшихся преимущественно в «Русском вестнике», оказался очерк **«На Волге»**. Он был рассчитан на 3–4 номера журнала, но читатели им заинтересовались, да и автор почувствовал, что наброски стали складываться в крупное эпическое полотно и на их основе вполне можно было бы начать выстраивать сюжет и высказать уже в романной форме все, чему свидетелем он был и что прекрасно знал: быт, нравы, типы раскольников и историю, предания и легенды раскола.

По мере того как писался роман **«В лесах»**, черновые планы и концепты замысла претерпевали значительные изменения. В момент его

завершения (1875) роман, предполагавшийся в четырех частях, перерос в восемь частей. Но это уже был не роман, а новая эпическая форма — роман-диалогия с общими героями и с продолжением центральных сюжетных линий.

Мельников-Печерский использует в диалогии особенные, свойственные именно этому произведению приемы характерологии. Автор избегает психологических сложностей в разработке героев, они у него скорее носители одной определенной, доминирующей черты: суровая Манефа, игуменья старообрядческого скита; хлопотливый, хозяйственный Чапурин; страстная Настенька; живая, как ртуть, Фленушка и т.п. Однако писатель нейтрализует возможность появления некоторой монотонности, используя принцип контрастности в том или ином персонаже. Сдержанность Манефы и ее любовь к Фленушке, которая и не догадывается, что игуменья — ее мать; Стуколов, верный обетам старины, оказывается мошенником, готовым разорить Чапурина; купец Смолокуров, рассчитывающий каждый свой шаг с точки зрения его целесообразности, не раздумывая, отдает свою дочь в руки хлыстов и едва тем самым не губит ее.

Прием контраста дает себя знать и в группировке характеров, в их соотносительности между собой. Яркая красавица Настя — и бесцветная Параша, ее сестра; честный Чапурин противопоставлен Стуколову и в особенности Алексею Лохматову; степенная Манефа оттеняется Фленушкой, беззаботной, искрящейся весельем девушкой.

Следует обратить внимание на то, что автор диалогии создает глубоко положительных героев именно из среды старообрядцев. Возникает странное противоречие: преследователь раскола в своей чиновничьей деятельности его же и защищает в диалогии, выступая в качестве художника, писателя. Сцена, где Чапурин вызывает к себе Алексея и оделяет его ассигнациями, не имея сил жить вместе с ним, полна трагизма: «Тяжелы ваши милости!» — вырывается у виновника гибели его дочери. И в первой, и во второй части диалогии всегда, когда требуется добрый совет или необходимость разрешить самые трудные ситуации, герои обращаются к Патапу Максимовичу Чапурину. Таков же и Трифон Лохматый, отец Алексея. После смерти сына по закону ему положены три четвертых состояния — при этом следует помнить, что он, бедный ремесленник, еще и разорен случившимся пожаром, — однако он отказывается от наследства и возвращает его той, кому оно и принадлежало, присвоенное его сыном, — Марье Гавриловне.

Но несоответствие представлений о Мельникове как жестоком «зорителе» раскольников с положительным изображением им же, как художником, все тех же раскольников, выступающих в качестве пер-

сонажей дилогии, мнимое. В таких случаях не принимается во внимание эволюция отношения Мельникова к старообрядчеству и старообрядцам: с конца 50-х годов он с такой же энергией, с какой когда-то преследовал их, утверждает терпимость к раскольническому движению, требование гражданских прав для старообрядцев и распространения среди них просвещения. В.Г. Короленко с его резкой отповедью Мельникову, «крупному» писателю, но жестокому чиновнику («В пустынных местах»), был не прав и оставался в плену устойчивой легенды и вульгарной оценки Мельникова с точки зрения старообрядческой «массы». Более того, он оставил в своих очерках и очерковых циклах, по сравнению с позицией Мельникова — Андрея Печерского, несравненно более жесткую, критическую оценку раскольников («Река играет», «В пустынных местах», «В голодный год»).

В то же время автор дилогии осуждает тиранию старинного уклада и темных верований, подавляющих свободу человека, подчиняющих себе его волю. Достаточно вспомнить искалеченные судьбы Манефы и Фленушки, их несостоявшееся счастье.

Как объективный писатель и художник-аналитик, Мельников-Печерский отразил в дилогии историческое время, когда началось разрушение устойчивых, покоящихся на Домострое правил и обычаев старины. Этот процесс вызван, показывает автор, не насильственными преобразованиями, а стремлением старообрядцев приспособиться к изменяющейся жизни и построить свою собственную жизнь так, чтобы она естественно вписывалась в экономические, социальные преобразования, которые диктовала сама действительность. Происходит смена старых моделей и норм поведения, а вместе с ними и определенных мировоззренческих установок и духовных ценностей. Эта тенденция, уже схваченная в «Красильниковых», закреплена в дилогии. Богатейший купец Михайло Данилыч Снежков «с сигарой в зубах (между тем курение — страшный грех у раскольников!) от души хохотал» над теми, кто «в новых обычаях видел погибель старообрядчеству». Сын его появляется в доме Чапурина, вызывая всеобщее негодование, в щегольском европейском короткополом сюртуке и черном открытом жилете, на котором блестит золотая часовая цепочка с множеством брелков, на левой руке перчатка натянута, белье белоснежное. Такой отход от внешних обычаев старообрядческого субэтноса с его жестким укладом приводит к самому неожиданному повороту сюжета дилогии: к отказу жениху Насти, едва ли не «миллионщику», и к невольной гибели любимой дочери Чапурина. Или московский купец-старообрядец Стужин, крупный фабрикант. Восхищенный рассказ о нем Снежкова довершает катастрофу с неудавшимся сватовством. Этот мир

кажется враждебным и чужим заволжским расколыникам, хранящим стародавние предания. Любопытна скрытая соотнесенность этих лиц, демонстрирующих крушение старого уклада: *Снежков — Стужин*.

Мельников-Печерский с безупречной этнографической точностью тщательно фиксирует внешние формы расколыничьего быта. Однако они интересуют его не сами по себе, он делает их средством создания характеров, сюжета. Вот работник-старообрядец, приглашенный на праздничный обед с семьей хозяина, достает лучшее, что у него есть: «Алексей вынимал из укладки праздничное платье: синюю, хорошего сукна *сибирку*, *плисовые* штаны, рубашку из *александрийки*». Все это характерно крестьянская или купеческая одежда старообрядцев: «сибирка» — кафтан со сборами и невысоким стоячим воротником; «плисовые», «из александрийки» — дешевая хлопчатобумажная ткань, в первом случае похожая на бархат, во втором — красного цвета, и то и другое связано с одесждой, одсваемой по праздникам. Но уже спустя несколько страниц традиционный наряд Алексея будет резко контрастировать с модным европейским «шиком» Снежкова-младшего, и предпочтение Насти будет отдано сдержанному красавцу-старообрядцу, только позднее она поймет, что это за пустая, подлая душа. Но сюжет уже приобрел новое направление: крушение сватовства, а затем и трагическая смерть Насти.

В тех же эпизодах в доме Чапурина появляется Стуколов «в черном кафтане, с мелкими пуговками и узеньким стоячим воротником, — кафтане, какой обыкновенно носят рогожские, отправляясь к службе в часовню». *Кафтан* же у старообрядцев — это все то же подобие сибирки (сборы, невысокий стоячий воротник), упоминание же *рогожских* — знак особенной приверженности к строгим обычаям раскола. Стуколов знает характер Чапурина и подыгрывает хозяину дома даже своим безупречным видом, чтобы легче было вовлечь его в авантюру с мнимым ветлужским золотом.

Прием фиксации этнографических подробностей одежды действующих лиц служит автору не просто способом создания характера, рисуя внутренний мир героя или героини, но и передает *движение, развитие* характера. Выразителен в этом отношении образ Алексея Лохматого. Крестьянская одежда, соотносимая с традиционными представлениями окружающих, придавала ему впечатление силы, красоты, удал. Европейская же одежда разбогатевшего ремесленника безжалостно обнажает его потаенные черты — подлость, наглость, самодовольство, душевную скудость. В «купце первой гильдии» Лохматове читатель с трудом узнает того Алексея, который мог вызвать любовь Насти Чапуриной, Марьи Гавриловны. «Наряд-от вздел боярский, да

салтык-от остался крестьянский; надень свинье золотой ошейник, все-таки будет свинья», — грустно резюмирует Патап Максимыч.

В подобного рода описаниях Мельников-Печерский использует в обилии не только старые этнографические реалии, но и устаревшие обороты речи, свойственные определенной среде и определенному времени. Они настолько специфичны, что автору приходится выступать в необычной роли: в качестве комментатора, объясняя их значение современному читателю. «Бойко, *щепетко* вошел Алексей, — рисует он эпизод встречи Алексея с Чапуриным. — Щеголем был разодет, словно на картинке писан. Поставив шляпу на стол и небрежно бросив перчатки, с неуклюжей развязностью подошел к Патапу Максимычу». В авторском комментарии он подробно поясняет непонятное слово: «Щепетко — щегольски, по-модному, но неловко, Щепетун — щеголь, щепет — щегольство. Слова эти употребимы в простом народе Нижегородской и других поволжских губерний».

Автор создает игровую повествовательную манеру, что особенно характерно для диалогии. Он дает возможность читателю услышать, как звучит то или иное колоритное словцо, характеризуя своих посетителей, а что оно значит, каково его содержание, поясняет в авторских комментариях, которые даются тут же, постранично, т.е. на том же пространстве текста, где оно только что прозвучало или было прочитано, однако не вполне понято читателем. Писатель придает не просто этнографический, а даже сугубо местный колорит и своему повествованию, и речи своих персонажей.

Однако рисуемые им картины настолько своеобразны, а речевые «ухватки», обороты так необычны для несколько нормированного литературного языка, а порой и настолько отдают стариной, что они нуждаются в дополнительных объяснениях. Например, пространное описание дома Чапуриных, которым открывается первая книга «В лесах», не вполне доступно нынешнему читателю, как недоступна эта давно отошедшая в прошлое жизнь заволжской раскольниковей стороны. «Светлица», «горенка», «моленная» — все это понятие или прояснится в дальнейшем, а вот что такое «четыре *боковуши*» или дом «в *два жилья*», или почему появляются на окнах именно «*миткалевы*» занавески? Каковы «*свеси*» и как они изукрашены? Почему, наконец, перед воротами появляются две «*маленькие расшивы*»? Или при описании старообрядческого скита: «*Кацея, или ручная кадильница*, — род жаровенки с крестом на кровле и длинною рукояткою. Она делается из двух чаш, соединяющихся у рукоятки посредством *вертлюга*». «*Ладанка* — металлическая коробка на ножках с *шатровою* крышечкой». «*Дробница* — металлическая бляха с священными изображениями, служила в старину украшением

богослужебных облачений, *пелен, образных, окладов, архиерейских шапок* и пр.» Или изображение лесной глухомани с охотничьими ловушками: «Путик — прямая длинная городьба из *прясел*». Подобные подробности требуют дополнительных пояснений, и авторский комментарий, а он очень обширен в романе, вызывает нередко настоятельную необходимость его собственного комментирования. Поэтому подлинно научное издание диалогии — дело будущего: в настоящее время нет еще достаточно полно прокомментированного ее текста.

Еще одна черта мельниковского повествования, придающая неповторимую специфику, уникальность романному стилю писателя, заключается в том, что такие авторские вторжения, поясняющие то или иное слово, то или иное этнографическое явление, соотносятся им с художественной структурой текста и становятся как бы его продолжением. Они даются в той же интонационной и стилиевой манере, что и основное повествование: не просто как объективное толкование значения слова, а с авторской эмоциональной оценкой и часто с авторскими резюме: «*Трынка* — карточная игра, в старину была из «подкаретных» (кучера под каретами игравали), но впоследствии очень полюбились купечеству, особенно московскому. Задорная игра». Порой они могут вырасти в целую повесть, где автор демонстрирует свои глубокие и разносторонние этнографические познания и блестящее владение народной речью. Таково, например, пространное рассуждение о русском слове «пазори», каким определялось в народе северное сияние («В лесах», книга первая), или подробные сведения о раскольничьих «колоколах» («В лесах», книга вторая), что сделало бы честь ученому-филологу. Но подобные комментарии излагаются им очень живо и порой вырастают в самостоятельный рассказ, в высшей степени выразительный. Если искать аналогии подобным приемам, то Мельников-Печерский явился самобытным продолжателем гоголевской традиции («Вечера на хуторе близ Диканьки», где — помимо пояснения значения отдельных слов — даются подобного же рода пространные постраничные примечания, например в «Ночи перед Рождеством»).

Бытовые подробности, описание ремесел, этноса — вот что постоянно занимает автора диалогии. Такого рода эпизоды, развернутые рассуждения порой «замещают» у него сюжет или останавливают его движение, что не мешает читателю с увлечением следить за этим пластическим, сочным, «картинным» изображением давно отошедшей старины.

Жизненные реалии, часто регионального, «местного» толка, придают ощущение действительности художественному вымыслу. Нередко они определяют сам творческий процесс писателя: так,

предполагаемым прототипом Манефы в его романах считают игуменью Маргариту из раскольников Оленевского скита, которую хорошо знал Мельников, а живым прообразом Патапа Максимыча — нижегородского купца-миллионщика Бугрова. Мельников даже не останавливается перед тем, чтобы эпизод из собственной жизни сделать одной из кульминационных сцен романа «На горах», а самого себя — действующим лицом романа! «Петербургский чиновник», увозящий глубокой ночью из Шарпанского скита чудотворную икону, — это он сам, знающий, что наносит тяжелейший удар по старообрядческому движению: предания утверждали, что утрата иконы приведет к тому, что «древлему благочестию настанет неизбежный конец».

Но в построении сюжета Мельников-Печерский неизобретателен, он ему не дается, он прост и незатейлив. В первом романе одну центральную сюжетную линию ведет Патап Максимыч Чапурин и связанная с ним Манефа, другую — Алексей Лохматый, Настя и Марья Гавриловна. Но в заключительном романе «На горах» Чапурины почти совершенно исчезают, чтобы появиться в финале. На первый план выдвигается история Дуни Смолокуровой с ее рискованными приключениями в секте хлыстов.

Стиль дилогии необычен, оригинален, он именно «мельниковский» и принадлежит собственно дилогии, не повторяясь в других его произведениях. Автор находит своеобразную ритмику фразы с множеством инверсий: напевную, создающую ощущение неспешного эпического размаха, близкую к народным песням, легендам и историческим преданиям. Он часто и вводит такие легенды непосредственно в повествование: о Дятловых горах под Нижним Новгородом, о чудесном появлении в керженских лесах, в Шарпанской обители, чудотворной иконы, вышедшей из Соловецкого монастыря. Своеобразной чертой повествования является то, что эпически развернутый роман выдержан в сказовой манере. Это несколько стилизованная речь. В ней могут встретиться, например, такие пассажи: «Не огни горят горючие, не котлы кипят кипучие, горит-кипит победное сердце молодой вдовы... От взоров палючих, от сладкого голоса, ото всей красоты молодецкой распалились у ней ум и сердце, ясные очи, бело тело и горячая кровь». Так завершается книга вторая «В лесах» описанием волны любовного чувства, охватывающего Марию Гавриловну.

Высокое мастерство Мельникова-романиста дает себя знать в том, что одно из самых громоздких по своему объему произведений русской классики тщательно структурировано. Архитектоника дилогии отчетлива: каждый роман состоит из двух книг, каждая книга — из четырех частей.

Автор нередко перебрасывает арки однородного в структурном и тематическом плане материала на больших пространствах повествования, связывая их между собой ощущением внутренней целостности произведения. Так, первый роман «В лесах» открывается развернутой главой-зачином, она выдержана в той же стилиевой манере как этнографический и исторический очерк с включением народных легенд, что и начало второго романа дилогии «На горах»: «Верхнее Заволжье — край привольный. Там народ досужий, бойкий, смысленный и ловкий. Таково Заволжье сверху от Рыбинска вниз до устья Керженца. Ниже не то: пойдет лесная глушь, луговая черемиса, чувашки, татары. А еще ниже, за Камой, степи раскинулись, народ там другой: хоть русский, но не таков, как в Верховье...» (книга первая, часть 1, глава 1 «В лесах»); «От устья Оки до Саратова и дальше вниз правая сторона Волги «Горам» зовется. Начинаются горы еще над Окой, выше Муромы, тянутся до Нижнего, а потом вниз по Волге. И чем дальше, тем выше они. Редко горы перемежаются — там только, где с правого бока река в Волгу пала. А таких рек немного...» (книга первая, часть 1, глава 1 «На горах»).

Драматические эпизоды пострига в монахини Манефы и Фленушки в композиционном отношении представляют собой близкие построения, подчеркивая тем самым трагедийно звучащую мысль: дочери суждено повторить судьбу матери. Между тем эти два фрагмента разделены несколькими десятками глав: первый — 13-я глава, часть 1-я, книга 1-я «В лесах», а второй — уже роман «На горах»: книга 1-я, часть 2-я, глава 9-я. Смерть Алексея Лохматого — случайность: он падает в воду вместе со своим врагом Чапуриным. Но это — «неслучайная случайность». Второй спасен, первый тонет, однако все дело в том, что спасает Патапа Максимыча из воды плавающий, как «окунь», Никифор, не простивший Алексею подлости по отношению к своей племяннице, к тому же автор намекает, что чувство его имеет более глубокий характер, чем обычная родственная привязанность. Неся на плече от начала до конца скорбного пути к могиле гроб Насти, не уступая места никому, Никифор бросает «злобный» взгляд на Алексея (заключение первой книги «В лесах»), понимая, что тот — причина страшного несчастья в семье Чапуриных. Он и появится в финале всей дилогии, отомстив ненавистному человеку за смерть Насти.

Уже в начале первого романа «В лесах», когда сюжет только еще начинает разворачиваться, Алексей Лохматый испытывает предчувствие, которое затем его не оставляет: от этого человека (Патапа Максимыча) ему грозит смерть. Но только в заключительной главе «На горах» происходит роковая развязка. С мыслью: «От сего человека по-

гибель твоя», — Алексей Лохматов, нарушивший запрет молчания о Насе, опускается на дно, бессильный бороться с волной.

Таким образом, автор дилогии, начиная повествование, уже видит развязку сюжета, напряженные противоборства действующих лиц и стремится выстроить (и выстраивает) роман как художественную целостность, а не дает всего лишь ряд сцен и эпизодов из колоритной старообрядческой среды, как считала некогда критика.

Выдающаяся заслуга писателя-романиста Мельникова-Печерского состояла в том, что он слил понятие *этнографизма* с понятием *художественности*. Они неразделимы в дилогии. Он писал только о том, что хорошо знал, что вынес из своих бесконечных поездок по лесному старообрядческому Заволжью, Волге, Оке, древнему Нижнему Новгороду, его окрестностям и из многолетних скитаний по рукописным и старопечатным книгам, преданиям и поверьям, легендам, архивным материалам, летописным манускриптам. Но эти богатейшие знания оказались претворены им в художественные образы дилогии.

Исследователь раскола. Краевед

Мельников внес значительный вклад в изучение раскола. Им опубликовано несколько пользующихся широкой известностью работ — итог его многолетних изучений старообрядчества, его догматики, истории, современного состояния. В **«Письмах о расколе»** (1862) он выдвинул ряд идей, которые затем настойчиво разрабатывал и пропагандировал. Он отметил прежде всего недостаточно ясные представления о расколе: «Ни администрация, ни общество обстоятельно не знают, что такое *раскол*. Этого мало: девять десятых самих раскольников вполне не осознают, что такое *раскол*». Официальные власти оказались бессильны противостоять расколу. Ни костры, ни пытки, ни плети, ни плаха не могли остановить религиозного движения. «Русский народ, — замечает Мельников, вспоминая преобразования Петра I, — охотно перенимал все полезные нововведения, но не мог видеть пользы ни в бритье бород, ни в табаке, ни в парике, ни в других подобного рода нововведениях. Всего больше народ русский упорствовал там, где петровская реформа касалась домашнего очага, частного быта, вековых преданий. Но, не будучи в силах бороться, русский народ противопоставлял железной воле реформатора страшную силу — *силу отрицания*». Чтобы успешно бороться с расколом, полагает Мельников, необходимо, во-первых, многостороннее научное его изучение. Материалом для таких аналитических комплексных исследований, полагает он, могли бы служить: 1) сочинения духовных лиц, писавших о расколе, светских пред-

ставителей православной церкви, а также сочинений о расколе, появившихся за границей; 2) сочинения расколышеческие; 3) архивные дела правительственных учреждений, остающиеся закрытыми. Раскол не может быть уничтожен репрессивными административными мерами, они способны лишь, как показывает многовековой опыт, только увеличить влияние раскольников, рождая противодействие широкой массы насильственным постановлениям властей.

Мельников видит два пути выхода из давнего тупика народной и религиозной распри. Первый — «*свет гласности*». Обаяние тайного слова, да еще преследуемого, придавало расколышеческим книгам, которых никто не знал, авторитет, а расколу — силу, так как он появлялся под личиной страдающей, угнетаемой правды не только в среде раскольников, но и в глазах образованных людей, вполне в духе старой пословицы, которую напомнил читателям Мельников: «Не та вера свята, которая мучит, а та, которую мучат». Снятие цензурных запретов более всего способно показать несостоятельность догматики раскола и уронить авторитет расколоучителей. Второй путь — уничтожение административных и религиозных *преследований* раскольников. В сочетании с гласностью это приведет к тому, что раскол «падет сам собой». Третье необходимое условие — *просвещение* широкой народной массы, которая могла бы почувствовать отсутствие принципиальных расхождений раскола с православной церковью. Заканчивая письмо пятое, последнее, о расколе, Мельников говорит о значении объективного, аргументированного, точного его объяснения: «Прежде всего нужны факты, факты и факты. Пускаться же в пышные разглагольствования о расколе,.. искажая на каждом шагу исторические факты, пускаясь в неуправляемые фантазии и для красного словца жертвуя чуть не на каждой странице истиной и уважением к науке, считаю делом нечистым и недобросовестным, для какой бы цели это ни было сделано. Правило — «цель оправдывает средства» — дурное правило, правило иезуитов».

В «Письмах» было высказано еще одно важное наблюдение — о благотворной хозяйственной деятельности раскольников. Из отшельников и пустынников, возвратившись в города, «превратились они в домовитых, оборотливых и богатых торговцев, фабрикантов и ремесленников, придавших новые, свежие силы развитию государственного богатства. Фабричная и торговая деятельность, за которую принялись дотоле утесняемые за свободу совести люди, стала развиваться с очевидным для всех, даже и для упорнейших противников раскола, успехом».

Эти идеи получили свое развитие в фундаментальных «**Очерках половщины**» (1863—1867), излагающих не только древние перипетии и состояние старообрядческого движения к середине XIX в. В них на-

шло творческое воплощение одно из положений, высказанных Мельниковым в «Письмах о расколе»: потребность изучения этого явления на местах, в конкретных регионах, притом в общении со средой раскольников. Для того чтобы понять раскол и приступить к действительному анализу раскола, утверждал Мельников, «необходимо стать с ним лицом к лицу, пожить в раскольничьих монастырях, в скитах, в колибах, в заимках, в кельях, в лесах и т.п., изучить его в живых проявлениях, в преданиях и поверьях, не переданных бумаге, но свято сохраняемых целым рядом поколений; изучить обычаи раскольников, в которых немало своеобразного и отличного от обычаев прочих русских простолюдинов; узнать воззрение раскольников разных толков на мир духовный и мир житейский, на внутреннее устройство общины и т.п.». «Очерки поповщины» оказались насыщенными не только разносторонними и глубокими сведениями по литературе вопроса, в том числе и архивным материалам, впервые вводимым автором в научный оборот, но одновременно и множеством *непосредственных* его наблюдений над раскольниками в Нижегородской губернии, отголосками конкретных судебных дел, которые он вел в качестве чиновника по особым поручениям, дознаний, опросов и проч. В «Очерках» он выступает против преследований старообрядцев, что когда-то как раз и отличало его первые шаги суровой чиновничьей деятельности по упразднению старообрядческих скитов. Сейчас его точка зрения уже иная: расколу не устоять, если не будут выдвигаться на него новые преследования и новые гонения.

В «Белых голубях» (1867) и «Тайных сектах» (1868) Мельников делает попытку классификации различного рода уклонений от православия, чтобы отделить их от собственно расколичества. Особенное внимание он уделяет *хлыстовщине* (искаженное *христовщина*) с ее ответвлениями и соприкосновениями с ней других сект, уходит в их далекую историю, показывает их нынешнее состояние, говорит о собственных допросах хлыстов в Арзамасе. (В заключительном романе дилогии «На горах» изображение хлыстовщины получило важное место в системе образов и в сюжете произведения.) «Народ всегда знал и знает, — замечает он, — о тайных сектах. Не проникая в их тайны, он всегда предполагает в них что-то недоброе. Как православные, так и старообрядцы дичатся этих сект, называют их «темными», питают к ним отвращение и какую-то суеверную боязнь». В «Белых голубях» он дает представление об одной из самых изуверских сект (скопцах), отдающей вкусом крови и жестоким надругательством над телом и душой человеческой.

Исследования Мельниковым раскола до сих пор представляют на-

учный интерес трактовкой догматики, истории этого явления, конкретных фактов его бытования.

В той же блестящей литературной манере, что и опубликованные произведения, рассчитанные на широкую читающую публику, был составлен в 1855 г. Мельниковым доклад для использования в Министерстве внутренних дел: «Отчет о состоянии раскола в Нижегородской губернии». Уже в нем были высказаны идеи писателя об ослаблении административных и религиозных преследований и о просвещении как несравненно более эффективных мерах, чем самые жестокие притеснения раскольников. Он отмечал, что многие остаются в расколе по неведению и по недостатку церковного вразумления, так как состояние «сельского православного духовенства действительно самое жалкое. Народ... не уважает духовенства, преследует его насмешками и укоризнами и тяготится им. В редком рассказе забавного содержания народ не глумится над попом, попадьей и поповским батраком». Текст доклада изобилует множеством конкретных наблюдений Мельникова, которые затем широко использовались им при создании дилогии: подробности устройства скитов (старообрядческих монастырей), их деятельности, особенностей жизни в них; свадьбы «уходом»; история Оленевского скита, приведенного Мельниковым к единоверию; зашифрованная переписка раскольников (такие письма получает и отправляет Манефа) и т.п.

Большой интерес представляют собой исследования Мельникова-краеведа. Он выработал свои приемы: необходимость тщательного знакомства с архивными материалами, с трудами историков и, главное, комплексное исследование региональных фактов, сведений, изучение места бытования того или иного события. Уже первый его путевой очерк **«Дорожные записки. (По пути из Тамбовской губернии в Сибирь)»** несут в себе отпечаток такой работы, и текст отмечен некоторым парадоксом: это впечатления путника, перед которым разворачиваются одна за другой картины жизни по мере того, как попадают ему на глаза, но предварительно они уже были внимательно и разносторонне изучены им. Таковы его рассуждения о Нижнем Новгороде, о Перми и ближайших к ним городах и местечках, о Каме, Чусовой, о местных промыслах, об их возникновении, развитии. В отличие от историка, бесстрастно излагающего факты, краевед дает свою оценку фактам и вводит в атмосферу их бытования, схватывает их неповторимый местный колорит. Говоря о культе Ермака в Сибири, Мельников остроумно замечает: «Приписывая своему герою чудесные деяния, сибиряки хотя и освящают его именем всякую старинную вещь; и потому каждый из них, имеющий у себя старинную пищаль или какое-нибудь другое ору-

жие, называет его *ермаковым* и готов пожертвовать всем, чем вам угодно, чтобы только уверить вас, что ружье, валяющееся у него в пыли, было прежде в руках Ермака или, по крайней мере, у кого-нибудь из его сподвижников». Однако он тут же добавляет подробность, обличающую в нем специалиста, утверждая, что вряд ли это оружие можно отнести к началу семнадцатого века, скорее только к концу его: «Вероятно, оно было прежде в острожках и крепостях, во множестве находившихся в Пермской губернии для защиты от набегов башкирцев».

Суть подобного рода краеведческих исследований заключается в том, что они опираются на *непосредственный опыт* автора, создающего представление о своеобразии региона или определенной локальной местности, или городского сооружения, или храмовой постройки и т.п. на основе собственных наблюдений. Это не фанатик частности, знаток детали (Мельников всегда вносит конкретный факт в широкую историческую и культурную обстановку определенного времени), а внимательный исследователь, стоящий лицом к лицу с реальным объектом своего изучения, сам наблюдающий его. Он любил вспоминать драматический случай, едва не стоивший ему жизни. Однажды, проезжая мимо перелеска, чем-то его заинтересовавшего, он попросил остановить коляску и пошел по краю глубокого оврага, как вдруг неожиданно рухнул вниз и, падая, в последний момент успел схватиться за сук, торчавший из кручи. Когда он пришел в себя и выбрался с опасного места, то оказалось, что «сук» был вымытым на половину потоками воды бивнем мамонта... Рассказ этот воспринимается как символ работы краеведа: исследователь должен стать участником события и добывать факты не из вторых-третьих рук, а собственными руками. Этот важнейший принцип дал возможность Мельникову не только воссоздавать яркие картины былого, но и совершать открытия, прекращавшие споры, которые, кажется, могли бы продолжаться бесконечно. Так, он точно определил, где скончался святой князь Александр Ярославич Невский, великий полководец и дипломат древности, возвращаясь из Орды в 1263 г. Не в Городце Касимове (в Ярославской губернии, значительно выше Нижнего Новгорода, по Оке), как утверждали некоторые исследователи, а в Городце Волжском. Для этого Мельников реконструировал маршрут последнего пути князя Александра Ярославича. Летопись указывала, что князь, почувствовав приближение смерти, принял схиму в Городце; святое тело его понесли к Владимиру, где находился великокняжеский престол, и торжественно встречали в Боголюбове. Отправившись из Городца Волжского во Владимир, *нельзя было* миновать Боголюбова, отмечает Мельников, но отправившись из Касимова в Боголюбов, *нельзя было* миновать Владимир. «Каким же

образом, — заключает Мельников, — владимирцы встречали тело Александрово, принесенное из Касимова в Боголюбов?» Словно пройдя с толпой, сопровождавшей князя в последний его скорбный путь, исследователь сделал вывод, который уже невозможно было ни опровергнуть, ни хотя бы поставить под сомнение (статья «Где скончался св. Александр Невский?»).

Техника красноречивых исследований Мельникова проливает свет на его творчество писателя-романиста. Только такие всесторонние, глубокие и вместе с тем конкретные знания волжского региона, какими обладал писатель, его истории, его преданий, реалий нынешнего существования, дали возможность ему создать громадное полотно дилогии, сотканное из множества конкретных сцен и эпизодов, поразительных по своей точности и правде изображения. Даже в историческом очерке, где он дал свою реконструкцию жизни и смерти таинственной ита-льянской авантюристки, отважившейся вступить в единоборство с Екатериной Второй, выдавая себя за дочь императрицы Елизаветы Петровны, т.е. за реальную претендентку на русский престол («**Княжна Тараканова и принцесса Владимирская**», 1867 г.), он нашел возможным ввести в текст большой фрагмент, посвященный любовнику будущей императрицы, прапорщику лейб-гвардии Семеновского полка Шубину, человеку решительному, энергичному и потому поплатившемуся многолетней ссылкой на Камчатку и под угрозой смертной казни лишённому права называть себя по имени. Однако финал этой драматической судьбы оказался связан с нижегородскими местами, которые Мельников хорошо знал. После того как Елизавета вступила на престол, она произвела бывшего прапорщика, минуя ступени Табели о рангах, сразу в генерал-майоры и пожаловала ему богатые вотчины, в том числе большое село Работки на Волге в Нижегородской губернии. Там он и поселился, выйдя в отставку, там и умер. «На прощание императрица Елизавета подарила ему драгоценный образ Спасителя и часть ризы господней», — пишет Мельников. На этом можно было бы закончить, но он с добросовестностью краеведа дополняет эту увлекательную историю прошлого собственными свидетельствами, наблюдениями, почерпнутыми непосредственно на месте. «То и другое, — замечает он в финале очерка в очерке, а история Шубина развернута им в небольшую новеллу в виде пространного примечания, — доселе сохраняется в церкви села Работок. В этом селе передается из поколения в поколение предание об отношениях императрицы Елизаветы Петровны к бывшему тамошнему помещику». Мельников остается верен себе и в художественный текст вводит реалии, связанные с хорошо знакомым и особенно дорогим ему Нижегородским регионом.

Пути Мельникова, ученого-исследователя, и Андрея Печерского, писателя-беллтриста, постоянно пересекаются друг с другом в его творческой деятельности.

НИКОЛАЙ СЕМЕНОВИЧ ЛЕСКОВ (1831–1895)

Н.С. Лесков родился в семье небогатого помещика Орловской губернии. В одном из писем будущий писатель вспоминает, что его отец «был большим замечательным умником и дремучим семинаристом». Отказавшись после окончания семинарии стать священником, Семен Дмитриевич был выгнан отцом из дому «без куска хлеба» и должен был зарабатывать сам. Обладавший невероятной наблюдательностью и проницательностью, он долгое время был следователем по уголовным делам, что после многолетней службы дало ему право получения потомственного дворянства. Только перед смертью он оформил необходимые бумаги, которые затем его старший сын Николай, так и не получивший университетского диплома, смог предъявить для получения очередного чина.

Большое влияние на нравственное воспитание Лескова оказала, по его собственным словам, нянька его младшего брата, бывшая крепостная актриса графов Каменских. Ее рассказы, как говорил Лесков, были «то сладкой сытой кислотоватому киселю жизни, то — полезной горчицей жирному свинству ее». Другим важным источником знаний о жизни стали путешествия с бабушкой по орловским монастырям, в которых он слышал много житейских историй, поражавших его воображение. С детства возникла у Лескова любовь к устным рассказам, к судьбам отдельных людей.

В 1841 г. Лесков поступает в Орловскую гимназию, но не заканчивает курса по многим обстоятельствам, о которых он не любил вспоминать впоследствии. Он поступает писцом в Орловскую уголовную палату, а в сентябре 1848-го, восемнадцати лет, «определен помощником столоначальника». Так бы и пошла его провинциальная чиновничья жизнь, но судьба распорядилась иначе: воспользовавшись согласием дяди принять его в Киеве, Лесков подает прошение в Киевскую казенную палату и в конце 1849 г. зачисляется «помощником столоначальника по рекрутскому столу ревизского отделения». Переезд из провинциального Орла в столичный Киев сыграл решающую роль во всей дальнейшей судьбе Лескова. «Меня в литературе считают орловцем, — писал Лесков в «Печерских антиках», — но

в г. Орле я только родился и провел мои детские годы, а затем в 1849 г. переехал в Киев».

Для Лескова Киев стал литературной родиной. В этот период он изучает украинский язык, знакомится с украинской литературой и украинскими писателями: Шевченко, Марко Вовчком, Котляревским, Квиткой Основьяненко. Посещение на правах вольнослушателя университета вводит Лескова в круг молодой интеллигенции, горячо обсуждавшей научные проблемы и актуальные общественные вопросы. Лесков служит в казенной палате по рекрутскому отделу, много ездит по провинции, что обогащает запас его жизненных впечатлений. Однако вскоре меняет государственную службу на частную у своего дальнего родственника Шкотта. Эти годы стали подлинным университетом для будущего писателя. На вопрос корреспондента одной из газет, где он черпает материал для своих произведений, Лесков сказал, указывая на свой лоб: «Вот из этого сундука. Здесь хранятся впечатления 6–7 лет моей коммерческой службы, когда мне приходилось по делам странствовать по России».

В январе 1861 г. Лесков переезжает в Петербург и до конца своих дней остается в этом городе — свидетелем его триумфов и разочарований. Здесь проявляется его талант журналиста, а затем и писателя. В 60-е годы Лесков сотрудничает с журналами «Время», «Книжный вестник», «Век», «Северная пчела», публикует несколько статей в «Отечественных записках»: о борьбе с народным пьянством, о торговой кабале, о раскольнических браках, о лесосбережении, о женской эмансипации, об уравнивании в правах евреев. Летом 1862 г. он пишет «бедоносную» статью о петербургских пожарах, обвиняя в поджогах нигилистов, тем самым надолго разрывая отношения с демократическим лагерем.

В 1863 г. в «Библиотеке для чтения» увидело свет первое беллетристическое произведение Лескова, его повесть «Житие одной бабы». Она начинается в творчестве Лескова галереей образов, в которых воплотилось стремление писателя запечатлеть затейливый рисунок «неспелой» (выражение М.М. Пришвина) души русской женщины. Вершиной творческих достижений Лескова 60-х годов является повесть «Леди Макбет Мценского уезда».

В 1872 г. выходит в свет одно из лучших произведений Лескова — роман-хроника «Соборяне», в 1873 г. — «Очарованный странник» и «Запечатленный ангел». В 1872 г. Лесков пишет хронику «Захудалый род», интересную, в частности, тем, что именно в этом произведении он находит жанр, в наибольшей степени отвечающий его таланту. Постепенно уходит в прошлое, но не забывается «провал» романа «Некуда».

Последние годы жизни и творчества Лескова — период нового взлета мастерства писателя, подготовленный его «трудным ростом». Его служебная карьера заканчивалась. В 1880 г. был подготовлен приказ об «отчислении из министерства» государственных имуществ за вольномыслие, а уже в 1883 г. Лесков ушел в отставку: его литературная деятельность была признана несовместимой со службой. Творчество Лескова 80–90-х годов представлено циклом легенд о праведниках, образы которых запечатлены в «Прекрасной Азе», «Скорморохе Памфалоне», «Аскалонском злодее». В этот период им создано более двадцати святочных рассказов (1885), написано несколько произведений для журнала Л. Толстого «Посредник», увидел свет знаменитый «Сказ о тульском косом Левше» (1881).

За несколько дней до смерти Лесков без ложной скромности сказал одному из своих будущих биографов: «Через пять-шесть десятков лет люди будут только читать наши книги...за последнее время настоящую литературу делали Толстой, Тургенев и я...» И вместе с тем Лесков был очень критичен к себе. За два года до смерти в своем завещании он просил не произносить на его похоронах никаких речей и похвал. «Я знаю, — писал Лесков, — что во мне было очень много дурного и что я никаких похвал не заслуживаю. Кто хочет порицать меня, тот должен знать, что я сам себя порицал». Его похоронили на Волковом кладбище при завещанном им молчании.

Становление творческого метода

Литературная деятельность Лескова в качестве беллетриста уже в 60-е годы была подготовлена его публицистическими выступлениями. Но по ним еще трудно было предугадать, что их автор станет крупнейшим русским прозаиком. Однако его статьи, заметки и корреспонденции заключали в себе материал, а часто и первые наброски его художественной прозы. С 1863 г. художник берет верх над публицистом, хотя до конца дней своих Лесков не оставлял журналистики. Ко времени появления его первых рассказов, посвященных жизни и быту русского крестьянства («Засуха», «Язвительный», «Житие одной бабы»), произведения из народного быта занимали одно из первых мест на страницах русских журналов — «Современник», «Русское слово», «Библиотека для чтения». По характеру тем, общему содержанию и обличительному пафосу крестьянские рассказы Лескова вписываются в контекст демократической литературы 60-х годов — очерков Н. Успенского, Н. Левитова, П. Якушкина. Однако гораздо более сильным и органичным было влияние прозы Н. Гоголя, стиль которого заметен

в произведениях Лескова тех лет. Так, в одном из ранних рассказов **«Ум свое, а чорт свое»**, описывая внешний облик гостомельской красавицы Паши, Лесков опирается на традиции «Вечеров» Гоголя: «Не только у нас на Гостомельских хуторах, а и в целом округе, вплоть до Рыбницы, не было такой красавицы, как Паша...Высокая, стройная, лицом бллая, глаза глубокие, как небо, брови соболиные, волосы густые, черные, а грудь...Бывало как нагладишься днем на эту грудь, так голова и пошла ходить ходором и спать хоть не ложись. Уж на что, кажется, хорошее средство столбы в уме считать, если не спиться, а тут бывало и это не помогает...». О влиянии гоголевской традиции свидетельствуют лирические отступления и эпилог повести **«Житие одной бабы»**. В них свободно сочетается стиль литературной и народной речи, органично соединены сатирические обличения крепостнической действительности и лирические признания в любви к родной стороне. В духе Гоголя выдержано и лирическое обращение к «Руси родной» в монологе повествователя в **«Житии...»**: «Эх, Русь моя, Русь родимая. Долго же тебе валандаться с твоей грязью да печистью. Не пора ли очнуться, оправиться...» Поэтика сказа, складывающаяся в творчестве Лескова к 70-м годам, формируется под непосредственным влиянием гоголевских принципов повествования.

В конце первой половины 60-х годов Лесков обращается к купеческой тематике, что вызвано интересом писателя к драматургии А. Островского. Исследователи творчества писателя связывают обращение к новой для Лескова сфере действительности с тем, что в это время он активно выступает в роли театрального критика, пишет ряд статей, посвященных современной драматургии. Одно из лучших произведений Лескова 60-х годов — **«Леди Макбет Мценского уезда»**, полемически заострено против отрицателей «народной драмы», утверждавших, что грубые нравы народа не могут стать предметом изображения в искусстве. В этом отношении Лесков выступает горячим сторонником «Грозы» А. Островского, показавшей глубину и силу натуры русской жепщины. Однако в рассказе Лескова налицо элементы полемики с Островским, с его трактовкой образа Катерины Кабановой.

По-видимому, не случайно героиню повести Лескова тоже зовут Катерина. Она так же, как и героиня драмы Островского, принадлежит к купеческой среде. Из экспозиционных монологов «Грозы» становится ясно, что доминирующее в душе Катерины чувство — тоска по свободе, она ощущает себя «птицей в клетке», хотя ее представление о счастье связано с мирной жизнью в родном доме. Экспозиционные главы рассказа Лескова посвящены разработке иного мотива, связанного с характером главной героини, — это мотив скуки, одолевающей купе-

ческую жену. Внутренний мир Катерины Кабановой раскрывается драматургом в ее монологах: на глазах зрителя происходит обретение героиней той самой свободы, о которой ей грезилось, она сама выбирает свою судьбу. Страстная и сильная натура, она гибнет, но отвергает жизнь, где нет для нее возможности жить «по своей воле». Лесков, рисуя образ Измайловой, показывает иной тип женского характера. Для нее любовь к Сергею (такому же, как и Борис у Островского, недостойному избраннику) — любовь собственницы, слепая и безрассудная, оправдывающая звериную жестокость, с которой Катерина освобождает милому другу дорожку «в купцы». Натура неразвитая и непоэтичная, Катерина лишь один раз замечает красоту окружающей ее природы летнего вечера в разгар их отношений с Сергеем: «...посмотри, Сережа, рай-то, рай-то какой!<...> Ах, Сережечка, прелесть-то какая!» Изображение Лесковым ночного пейзажа с цветущими яблонями, игрой лунного блеска на траве дано как фон, на котором резким диссонансом звучит разговор героев. Влюбленной Катерине Львовне Сергей канцелярско-приказничьим стилем изъясняется в своих чувствах: «Никак этого не может, Катерина Ильвовна, последовать <...> Вас ли это мне с собою в постоянной любви иметь? Я б хотел перед святым предвечным храмом мужем вам быть: так тогда я, хоть завсегда млаже себя пред вами считая, все-таки мог бы по крайности публично всем обличить, сколь я у своей жены почтением своим к ней заслуживаю...» В благоухающей ночи, пишет Лесков, «дышалось чем-то томящим, располагающим к лени, к неге и темным желаниям». В самом построении фразы угадывается антитеза: в пределах одного предложения передается ощущение восторга и счастья женщины и создается образ «темных» желаний Сергея, затевающего практический разговор. В контексте всего рассказа образ «темных желаний» будет многократно возникать, конкретизируясь в поступках обоих персонажей. Однако единственным мотивом к осуществлению «темных желаний» Катерины Львовны будет нерассуждающая любовь к Сергею, действительно «темному» во всех отношениях человеку.

Контрастное противопоставление главных героев, отношения которых и составляют интригу повести, определяют особенности ее композиционного решения. Рассказ о судьбе Измайловой распадается на две части: в купеческом доме и в заключении. Объединяющим их в единое целое является мотив загадки, тайны человеческой души, какой бы простой и понятной она ни казалась на первый взгляд. В этом отношении концепция характера Лескова близка позиции Достоевского, который принципиально восставал против «ходячей» идеи русской литературы 40-х годов — «среда заела», упрощенно, по его убеждению,

объясняющей человеческие поступки. В повести Лескова тема моральной и нравственной слепоты гармонично соединена с лирической темой страдающей личности.

В повести «Леди Макбет Мценского уезда» есть полемика и с рассказом Тургенева «Гамлет Щигровского уезда». В самом начале повести Лесков ссылается на мнение дворян уезда, определивших драму Катерины Измайловой как драму леди Макбет. Сравнение купеческой жены с леди Макбет «уравнивает» трагедию столь не схожих, на первый взгляд, женщин и «возвышает» характер Измайловой. Страдания героя рассказа Тургенева выглядят жалким подобием страданий Катерины Львовны, он ищет выход своим переживаниям в обнаружении их перед незнакомым человеком, а не в действии.

В жанровом отношении повесть Лескова представляет собой форму, гармонично сочетающую в себе несколько жанровых пластов. В подзаголовке названия Лесков определяет ее жанровую доминанту как *очерк*, указывая на жизненный характер описываемых событий. Вместе с тем довольно отчетливо звучат здесь мотивы лубочной литературы. Особенно ярко они проявляют себя в концепции характера Сергея — отчаянного «девичура», неоднократно «повторяющего свои подвиги любви с купеческими женами». Фольклорная линия, связанная с функцией народных примет, представлена образом кота, «активно» включающегося в движение событий повести.

В 60-е годы Лесков настойчиво ищет пути и формы изображения русского характера, хорошо осознавая, какая трудная задача стоит перед ним. В произведениях этих лет он вырабатывает определенные принципы изображения человека из народа. Изображая быт и нравы русской действительности, Лесков тяготеет к изображению яркого и необычного в ней. Бытовая «физиологичность» повествования обогащается сказовой манерой, а основной функцией рассказчика становится обращение к читателю, прямое общение с ним. В поэтике произведений Лескова этого периода творчества значительна роль остросюжетных ситуаций, заметен интерес к использованию функций «анекдота» как формы обозначения драматизма жизненных ситуаций. Эстетические принципы Лескова формируются в русле реализма: писатель строго соблюдает принцип детерминированности чувств и поступков героев средой, однако в центре внимания произведений Лескова личность, пребывающая в трагически неразрешимом конфликте с окружающим ее миром. Поэтому творческому методу Лескова органичны и романтические приемы изображения: склонность к использованию антитезы на всех уровнях повествования, «чрезмерность» поступков и чувств персонажей как форм проявления неудовлетворенности миром.

Творчество Лескова в 70-е годы, по словам М. Горького, становится «яркой живописью или, скорее, иконописью — он начинает создавать для России иконостас ее святых и праведников. Он как бы поставил себе целью ободрить, воодушевить Русь, измученную рабством, опоздавшую жить...».

«Соборяне»

Роману «Соборяне» принадлежит особое место в творчестве Лескова. Отказавшись от поисков героя в современной ему действительности, писатель обращается к прошлому, в котором и обнаруживает героические характеры. В 1872 г. Лесков работает (но не доводит замысел до конца) над хроникой «Захудалый род», в которой ясно обозначаются черты нового жанра, который соответствует задачам, поставленным перед собой писателем.

Так же как и в «Захудалом роде», в «Старых годах в селе Плодомасове», в «Соборянах» в центре повествования — не любовная интрига, не судьбы отдельных людей, а анализ сложных, глубинных процессов разрушения общественной целостности, причин ослабления духовных связей между людьми. Среда русского духовенства обычно была объектом критики. Лесков же нарушает традицию, но жизнь его героев не напоминает житие канонических праведников, хотя и соотносится с ними. Повествователь в начале хроники предупреждает, что предметом его рассказа будет «жизнь-бытие» обитателей старгородской соборной поповки. До определенного момента в жизни героев не происходит ничего необыкновенного, ее наполняют всевозможные мелочи, бытовые происшествя. Внимание Лескова к бытовым подробностям жизни объясняется прежде всего тем, что в них писатель фиксирует приметы времени, которое опутывает людей мелочной бессмысленностью. Но детали быта важны еще и потому, что в них проявляется личное отношение человека к окружающему миру. Так постепенно писатель раздвигает временные и пространственные рамки повествования: от настоящего он ведет читателя к прошлому (Демикотонова книга отца протопопа), включает в хронику рассказы карлика, письма Ахиллы из Петербурга и т.д.

Рисуя в «Соборянах» картины жизни провинциальной «поповки», которая предстает перед нами и в исповеди Туберозова, и в комментариях повествователя, Лесков уходит от «направленчества», от «злобы дня» и ставит проблемы формирования «общей нравственности». Приметы времени почти совсем незаметны в повествовании: герои хроники живут в раз и навсегда определенном для себя мире, поэтому и

характеры Савелия, Ахиллы, отца Захарии «статичны». Это вполне сложившиеся личности, оценивающие мир по «вечным» заветам нравственности, весьма субъективно понятыми ими.

Значительна композиционная роль Демикотоновой книги Савелия Туберозова. Это его дневник, в котором не только воскрешается перед читателем прошлое героя, но и содержится «объяснение» многих поступков его в настоящем. По своему содержанию и структуре она напоминает «Житие протопопа Аввакума», которому наряду с искренним чувством христианского смирения оказалось свойственно столь же искреннее представление об огромном значении собственной личности. Аввакум-проповедник в своей неистовой страсти нести свет истины проявляет свои лучшие качества человека. Демикотоновая книга раскрывает образ отца протопопа как человека, убежденного в том, что религия — та единственная сфера деятельности, где проявляется любовь к человеку. Нераздельно связывая любовь к людям с христианской религией, Савелий непримиримо судит себя за беспомощность, бездеятельность. Так, он искренне верит в пользу своего «доноса» на поляков за их богохульство, резко обрывает Данилку, заявившего, что дождь «совсем не по молебствию ниспослEDован», преследует Вараву, похитившего скелет для научных изысканий. Он главный герой борьбы с «вредителями русского развития» — бессердечной породой людей «банковского периода». Однако, по определению самого автора, Туберозов «самое драматическое лицо хроники». Лесков на протяжении всего повествования постоянно подчеркивает, что Туберозов одинок в своей борьбе, его критицизм и бунтарство по отношению к миру официальных властей носит весьма своеобразный характер: его идеалом является возвращение русской духовности, которая не существует вне евангельских заповедей. Истина для него — всегда истина веры, и поэтому мучительные сомнения не указывают ему дороги. Идеал России видится ему в заветах прошлого: «Без идеала, без веры, без почтения к деяниям предков великих <...> это губит <...> губит Россию! <...> я уже остарел и назад меня клонит? Но нет, и не то <...> Но больно глядеть, как старые бревна без жалости рубят!» Туберозов понимает, что современная жизнь не вписывается в его представления о ней, оставаясь при прежних убеждениях, признается: «Я сей дорогой не ходок». Трагедия Туберозова в том, что он жертва патриархальной Руси, поэтому образ его воспринимается как укор той «старине» и «благочинию», которые направили на ложный путь этого бунтаря-одиночку.

В «Соборях» перед нами предстает и тот тип героя, которому суждена была в творчестве Лескова богатая и разнообразная жизнь. Дьякон

Ахилла не герой-идеолог, а личность с огромной внутренней перспективой, живущая вне сферы идей, не разумом, а сердцем постигающая мир. Лесков показывает, что в человеке подобного типа заложены самые разные возможности. Они намечены его «определениями» — «казак», «мужик», «воин», «Кани неистовый», «Гришка Отрепьев». Автор ясно сознает недостаточность традиционной характеристики последнего представителя старгородского причта. Писатель приводит несколько прозвищ, которые даны Ахилле инспектором и ректором духовного училища, регентом архиерейского хора и самим архиереем. Определения «вспомерный», «уязвленный» многократно варьируются и постепенно обрастают множеством новых смыслов, в совокупности своей представляя редкое своеобразие внутреннего мира богатыря с душой ребенка. Ключевые слова, которые выбирает Лесковым для характеристики героя, являются важным элементом поэтики лесковского сказа.

Как и в «Вонительнице», в «Соборях» Лесков пополняет и расширяет «зону авторского избытка» (по выражению М.Бахтина). Это происходит в связи с расширением роли повествователя, который, открыто выступая посредником между читателем и героями, никак не объективирует свою личность, используя для обозначения своей позиции местоименные «мы».

Непосредственная связь повествователя с миром старгородской поповки проявляется в лирическом сопереживании событий. Многие подробности жизни передаются им как свидетельство очевидца, и в большинстве случаев он сообщает то, что хорошо известно всему городу, так как патриархальная простота жизни исключает саму возможность каких-либо тайн. Вместе с тем, когда возникает необходимость в передаче чувств и переживаний героя, повествователь выполняет функцию всезнающего автора, становится на его точку зрения, с тем чтобы сразу же перейти к комментированию поступка или слова персонажа.

Важная смыслообразующая роль в хронике принадлежит гоголевской традиции. Как в «Ревизоре», «Мертвых душах», одним из главных действующих лиц «Соборян» является город, заключающий в себе признаки «соборности», всеобщности. По-гоголевски выписаны образы городничего, смотрителя училищ, лекаря. Приезд ревизоров и образ птицы-тройки (на «дорожном троечном тарантасе» въезжают они в город) прямо перекликается с известными мотивами произведений Гоголя. Даже изображение семейной идиллии Туберозовых восходит к картинам быта «Старосветских помещиков», которые породили традицию, неоднократно использовавшуюся русскими писателями (образы Фимушки и Фомушки в романе И. Тургенева «Накануне»).

Начиная с «Соборян», Лесков выходит на широкую литературную дорогу: его художественные принципы складываются в определенную систему. Материал для своих произведений Лесков черпает из жизненных наблюдений, которые, перерабатываясь творческой фантазией автора, ложатся в основу сюжетов его произведений. Соблюдая в изображении жизни ее временную последовательность, Лесков отдает предпочтение хроникальной композиции, «нанизывая» на нить рассказа события значительные и незначительные в их очередности. При этом писатель обращал особое внимание на яркие, самобытные проявления действительности, в жизненных «анекдотах», парадоксальных ситуациях обнаруживая глубинные свойства человеческих характеров. Поставив перед собой цель — показать своеобразие русского человека, Лесков постоянно обращается к использованию фольклорных источников, что способствует выработке определенной стилиевой манеры письма — сказа. Сказ становится не только формой воплощения народного мировоззрения, но и способом индивидуализации героя повествования, что обеспечивает многоголосие произведений Лескова. Важным элементом сказового стиля Лескова является также установка на диалог с читателем, представляющий собой необходимый лирический компонент повествования.

Уже в 80-е годы, когда произойдет перелом в мировоззрении Лескова и он откажется от идеализации старой русской церковности, «Соборяне» и их главный герой перестанут восприниматься автором как носители высшей нравственной идеи. В одном из своих писем Лесков признается, что «решительно не знаю, чтобы я стал делать и говорить с Туберозовым, если бы он явился ко мне собственной персоной при моих настоящих понятиях о христианстве и государстве. Я его создал, но встретил бы его как Тарас Бульба своих сыновей из киевской коллегии».

Но значение этого произведения для русской литературы трудно переоценить. Из образа Ахиллы, русского богатыря, в котором «одном тысяча жизней горит», вырастают образы очарованного странника, бессмертного Голована, другие положительные герои из народа, воплощающие коренные свойства русского национального характера.

«Праведнический» цикл. «Очарованный странник»

Существование «праведнического» цикла произведений, как правило, связывают с авторской «декларацией» к рассказу «Однодум», открывающему этот цикл: «Русские антики (Из рассказов о трех пра-

ведниках)». В финале «Однодума» есть фраза, подтверждающая, что это первый из рассказов, открывающий новую группу произведений писателя: «Да будет он помянут в самом начале розыска о “трех праведниках”». Однако цикл рассказов ни в прижизненных сборниках прозы Лескова, ни в первом собрании сочинений не приобрел черт законченной серии и не был композиционно упорядочен. Это дало основание сыну писателя включить в круг произведений о праведниках и те, что были созданы до рубежа 1870—1880-х годов и представляли русскому читателю большую галерею «неколебимых служителей тому, во что они верили и в исполнении чего видели долг жизни своей»: это герой «Овцебыка» Василий Богословский, непримиримый революционер Райнер и Лиза Бахарева из романа «Некуда», «младопитательный» Пизонский из рассказа «Котин доилец и Платонида», «несмертельный» Голован, «очарованный» Иван Флягин и многие другие. При такой постановке вопроса «праведничество» становилось синонимом положительности изображаемого характера. Несмотря на некоторую размытость очертаний «праведнического» цикла даже в представлении самого Лескова (позднее сюда им были присоединены произведения, написанные в 1873—1876 гг., — «Очарованный странник», «На краю света», «Пигмей»), эпитет «праведник» существует для писателя с 70-х годов как обозначение специфической морально-философской оценки человека. Построение цикла будет сопровождаться программными заявлениями Лескова: помимо предисловия к собранию сочинений 1879 г., он посвятил термину специальную статью «О героях и праведниках». В ней он попытался разграничить значение двух вынесенных в заглавие слов, утверждая, что считает неверным называть героями «людей святой жизни». Святые, по мнению Лескова, «отличались возвышенными свойствами гораздо более высокого качества, именно — праведностью», т. е. способностью изо дня в день жить без обмана, лукавства, осуждения ближнего, желая добра каждому. Но и в обыденной жизни, утверждает Лесков, не ограниченной рамками церковной святости, есть свои праведники. Это те, кому трудно живется, но кто не знает нравственной муки раздвоения помысла и слова, душевного обязательства и дела, кто хранит в народе и для народа его заветы, кто совершает подвиг своей жизни изо дня в день, подобно легендарным святым, и тем отличается от героев.

Однако практически все лесковские «праведники» всегда способны и готовы к героическому действию. Уже в первом рассказе «Однодум» кульминация действия заключалась в том, что «библейский социалист», оказавшись в роли городничего, поступком своим оставил «по себе память героическую». Праведного человека, солдата Постин-

кова из рассказа «Человек на часах» Лесков назовет «смирненным героем», а в поведении его отметит совместимость «святого порыва любви» и «святого терпения».

Причиной некоторой «неуравновешенности» теории праведничества и ее художественного воплощения в творчестве Лескова оказывается то, что Лесков-художник интерпретирует праведничество как способность к действию, к сопротивлению обстоятельствам, а не смирение перед ними. В высшей степени это новое качество прозы Лескова проявилось в повести «Очарованный странник», произведении, в котором автор выразил свое отношение к новой исторической стадии развития национального характера.

«Очарованный странник». Выбор заглавия всегда был для Лескова очень важным этапом в работе над воплощением замысла произведения. «Я люблю заглавие, — писал Лесков, — чтобы оно было живо и в самом себе рекомендовало содержание живой повести». Первоначальный вариант заглавия — «Черноземный Телемак» — был изменен Лесковым. Писатель «возвращается» к изначальному смыслу эпитета «очарованный», который впервые появляется в публицистике Лескова 1862 г. «Очарованной средой» называет русский народ Лесков в своих публицистических выступлениях, имея в виду аполитичность народного мировоззрения, присущее ему «табуное единомыслие». Мысль о народе как «очарованной среде», лишенной внутреннего движения, получает новый поворот в рассказе «**На краю света**» (1875). Здесь эпитет «очарованный», отнесенный к зырянину, у которого «рожа обмылком — ничего не выражает, в гляделках <...> ни в одном ни искры душевного света <...> половину слова где-то в глотке выговорит, половину в зубах сожмет, соединяется с высоким эпитетом «богатырь» («...мой спящий избавитель представлялся мне очарованным могучим сказочным богатырем»). Таким образом, «очарованность средой» не исключала возможности богатырства, преодоления душевного «сна», в котором до поры до времени пребывал сказочный Илья Муромец, с которым сравнивается герой повести «Очарованный странник».

Не менее значимым оказывается для Лескова, избравшего определение «очарованный» в применении к Флягину, и употребление понятия Гоголем в «Выбранных местах». Его слова об очарованности мира («как очарованный, не смеет шевельнуться»), использованные в прямом значении (околдованность, оцепенение), относились к характеристике религиозной апатии «человека XIX века». Гоголь противопоставлял «очарованный мир» богонизбранному младенчеству русских, которые прежде всех остальных наций встретят Христово воскресенье.

Поэтому и герой Лескова богатырь-черноризец соединяет в себе черты фольклорного героя и родственную народной культуре книжную культуру Древней Руси.

Создавая образ Ивана Флягина, Лесков опирается прежде всего на фольклорные традиции, которые вводятся в текст на правах «наводящей» ассоциации. Так, представляя читателю героя, Лесков от визуальной характеристики («Это был человек огромного роста, с смуглым открытым лицом и густыми волнистыми волосами свинцового цвета; так странно отливала его проседь. Он был одет в послушничьем подряснике с широким монастырским ременным поясом и в высоком черном суконном колпачке») переходит к осмыслению своего впечатления, которое обнаруживает смысл незаурядной внешности героя: «Послушник он был или постриженный монах — этого отгадать было невозможно...но он был в полном смысле слова богатырь». Лесков с самого начала рассказа о герое придает ему эпический размах, однако «эпическое» в образе Флягина имеет отношение и к характеристике самого рассказчика. «Богатырство» Ивана Северьяновича соотносится не столько с фольклорным образом, сколько напоминает повествователю «дедушку» Илью Муромца в прекрасной картине Верещагина и в поэме графа А.К. Толстого. Казалось, что ему бы не в ряске ходить, а сидеть бы на «чубаром», да ездить в лаптищах по лесу и лениво нюхать, как «смолой и земляникой пахнет темный бор». Ассоциация с Ильей Муромцем принадлежит рассказчику, остальные пассажиры корабля этого не видят: перед ними человек «бывалый», который «держался смело, самоуверенно, хотя и без неприятной развязности». Так в пределах одной фразы Лесков задает двуплановость образу Флягина: былинную испостась, раскрывающую обобщенно-типическое в нем, и реально-житейское, проявляющееся в реалистической индивидуализации характера героя.

Фольклорный мотив укрощения коня сопутствует Ивану Северьяновичу на протяжении всей его жизни, он и по призванию своему «кознер». Эпизоды обращения коня — типичны для русской сказки: они символизируют победу человека над природной стихией, олицетворением которой становится конь. В параллель с рассказом Флягина о «подлой лошади», которая «чуть не съела» «бешеного усмирителя» англичанина Рарея, конь-«людоед», которого он одолел нагайкой и горшком с жидким тестом, в тексте русской сказки о безногом и слепом богатыре, включенной в собрание А.Н. Афанасьева, звучит тот же мотив одоления: «Катома крепко сидит, одной рукой за гриву держится, а другой вынимает <...> чугунное полено и начинает <...> промежду ушей коня осаживать <...> И так донял он богатырского жеребца, что не вы-

держал конь, возговорил человеческим голосом: «Батюшка Катома! Отпусти хоть живого на белый свет. Что хочешь, то и приказывай: все будет по-твоему!».

Так же как и многие персонажи русских сказок, Иван Флягин отверг свою судьбу, «первое свое призвание». Этот мотив — первопричина его странничества, хождения «по мукам». Фольклорная же интерпретация жизни Флягина соединяется в произведении с религиозной символикой, с эпитетами, связанными с евангельской трактовкой образа. Флягин — «сын моленный» и «сын обещанный», т. е. выпрошенный у Бога и обещанный послужить Ему. Об этом сообщает ему убитый им монашек в сне-видении. Но в словосочетании «обещанный сын» заключен и евангельский смысл: «обещанный» (иначе «обетный», сын «обетования» в Писании, прорицающий судьбу). «Сын обетный» — человек, за которым будущее: именно «дети обетования» признаются за себя (Послание ап. Павла к римлянам, IX, 8). И хотя они обречены на гонения, они усыновлены Христом, «запечатлены обетованным святым духом» (Посл. к ефесянам, 1,5,13).

Основным композиционным приемом, который использует Лесков, мотивируя движение сюжета, является прием «рассказа кстати». В письме к Л. Толстому, написанному через двадцать лет после завершения повести, Лесков признавался: «Я очень люблю эту форму рассказа о том, что «было», приводимое «кстати...». Именно так построен «Очарованный странник»: исповедь Флягина подключается к диспуту о праве русского человека на самостоятельное решение своей судьбы. Сюжетная ситуация спора вводит в повесть главную тему о праве личности защитить себя против жестоких условий жизни, хотя решается она открыто парадоксально. Иван Северьянович отстаивает право личности на «самоволие», приводя в качестве аргумента легенду о «попике-запивашке», молящемся за «без покаяния скончавшихся и руки на ся наложивших», за «самоуправцев», что «жизни борения не переносят».

Лесков сразу же определяет «горизонт» духовных возможностей героя: это человек, обретающий себя в великом множестве испытаний, выпавших на его долю. Автор, используя композиционный прием на низывания одной сюжетной ситуации на другую, «разматывает» историю Ивана Флягина, заставляя его прожить «тысячу жизней»: он был фореитором графа К., беглым крепостным, нянькой грудного ребенка, пленником татар, консервом у князя-ремонтёра, солдатом, потом офицером в отставке, «справщиком» в адресном столе, актером в балагане и, наконец, иноком в монастыре. Даже имен у него несколько: Голован — его прозвище в детстве, «Иваном» зовут его татары, под

именем Петра Сердюкова служит он в армии, а в иномчестве приобретает имя «отца Исаила». Однако это разнообразие и пестрота жизненных впечатлений, намекающие на богатство скрытых возможностей героя, внутренне упорядочено. Логическую мотивацию и внутреннюю цельность мозаичной композиции придает тот факт, что свою жизнь Флягин рассказывает несколько раз — писарю, барину, миссионерам в плену, рыбакам, отцу Илье, полковнику, лекарю. Последний рассказ странника о себе плывущим на корабле — своеобразный итог, который свидетельствует о том, что многократное переживание жизни героем в слове стало формой осмысления Иваном Северьяновичем действительности и своего места в ней.

Каждому из рассказанных героем эпизодов принадлежит особая роль в обретении героем самого себя. Так, первый значительный эпизод рассказа, связанный с гибелью полика, рисует Флягина подростка как человека, чувства которого еще дики и неразвиты. Он живет, подчиняясь импульсам, идущим из глубины натуры. Мотивацией дикого поступка, в результате которого погиб человек, стало восхищение окружающей природой и ощущение власти над летящей вперед четверней: «...у монахов к пустыне дорожка <...> березами обросла, и от тех берез такая зелень и дух, а вдаль полесвой вид обширный...Словом сказать — столь хорошо, что вот так бы при всем этом и вскрикнул, а кричать, разумеется, без пути нельзя...».

В ином облике предстает герой в следующей фазе своей жизни, пребывая в няньках. Комическая несообразность положения, в которой оказывается Иван Северьянович, позволяет автору показать то новое, что прорастает в душе беглого крепостного. Он начинает ощущать ответственность за свои поступки, понимая, что от правильности его нравственного выбора зависят жизнь и счастье других людей. Мотив жизни-игры еще звучит в истории с дитем. Увидев улана-ремонтёра, Флягин думает о том, как бы ему «с ним со скуки поиграть», но, столкнувшись с нравственно более зрелой личностью, понимает, что сила физическая может спастись перед силой чувства. Поэтому и просит прощенья у «своего государя офицера», защитника отечества, к которому чувствует искреннее расположение.

Татарский плен — еще одно испытание героя, которое открывает ему глаза на недостаточность непосредственного, созерцательного бытия. Оно уже не устраивает Флягина: «дела никакого, а тосковал: очень домой в Россию хотелось». Лесков показывает, что тоска отступала в те моменты, когда герой в степном просторе вдруг различал возникающий в воображении монастырь или храм, как символ «крещеной земли». Отец Ильи, священник, «добрый-предобрый старичок», когда

ночью молитва спасала, «что даже снег нидя под коленами протает и где слезы падали — утром травку увидишь». В подсознании героя настоящая жизнь ассоциировалась со служением Богу, жизнь действенная, активная, имеющая внутренний смысл.

Последний важный этап его жизни — испытание свободой, из которого выходит Иван Северьянович человеком, познавшим подлинную красоту жизни в бескорыстной любви к цыганке Груше. В этом сюжетном повороте повести есть скрытая полемика с лермонтовской «Бэлой». Образ «естественного» героя Ивана Северьяновича соотносится с образом Максима Максимыча, образ Печорина — с образом князя, а судьба горянки Бэлы — с судьбой цыганки Груши. В отличие от героя Лескова «естественность» лермонтовского героя, при всем его сострадании Бэле, не дает ему силы противостоять намерениям Печорина. Это герой пассивный, наблюдающий, не способный к действию. В противоположность штабс-капитану, Иван Северьянович становится наперсником Груши, именно потому, что любит ее: но в его чувстве нет ни капли эгоизма, он нигде даже не обозначает словом «любовь» то, что испытывает к ней. Если внимание Лермонтова сосредоточено на исследовании психологии «страдающего» эгоиста Печорина, то в повести Лескова в центре внимания то, что было на периферии в романе «Герой нашего времени». Лесков занят изучением особенностей психологии героя нового типа — героя из народа, ставшего для русской литературы 60–70-х годов и объектом и предметом изучения.

«Левша»

«Левша» (1881) представляет собой произведение, в котором ясно обозначились особенности следующего этапа художественной эволюции писателя. В 80-е годы Лесков много работает над переложением известных сюжетов, по-своему интерпретируя легендарные характеры древнерусской книжности. Левша — эпический образ, созданный народным воображением, а повествование о нем представляет собой эпос с очень «человечкиной душой». В цикле рассказов о «праведниках» этому рассказу принадлежит особое место. В нем народное сознание воплощено не в форме индивидуального характера, а передано как легенда, предание, облеченное в форму сказа. Таким образом, особенности народного национального характера обрисованы не только в образе Левши, но запечатлены в самом строе повествования, в постановке сюжетных акцентов, стилистике рассказывания.

Народная легенда о тульском косом левше «вписывается» Лесковым в реально-исторический контекст, который на глазах читателя де-

формируется, преобразуется под воздействием народно-поэтической стихии. Реальный мир, исторические события и исторические лица представлены в «Левше» в соответствии с определенной версией об их роли в судьбе России, сложившейся в сознании народа. Поэтому реальный Платов, умерший в 1818 г., в рассказе Лескова здравствует и во время царствования Николая I. По-видимому, такое «смещение» могло быть связано с мотивом военного «одоления», характерного для фольклорного образа Платова в посвященных ему исторических песнях. Этот же мотив «одоления» распространяется и на весь сюжет сказа, связывая линию Александра I, Николая I, казака-графа Платова и косого левшу. Александр I ододел французов, но не смог одолеть англичан. Николай Павлович «ододел» англичан, но потерпел сокрушительное поражение в Крымской кампании. Платов, не говоривший по-французски, но этому не придававший значения, так как «был человек женатый и все французские разговоры считал за пустяки, которые не стоят воображения», «ододел» не только французов, но и с помощью Левши — англичан.

Истоки этого мотива «военного одоления» восходят в рассказе к изустной молве о церковном благочестии туляков, «великих практиков этого дела». То, что три мастера, взявшиеся «поддержать Платова и с ним всю Россию», отправляются к мценской «камнесеченной» иконе святителя Мир-Ликийского, имеет, говорит рассказчик, особый смысл. «Мценский Никола», по народному преданию, особо покровительствовал в торговых и *военных* делах. Превосходство Левши и его «победа» над английскими мастерами в свете мотива «одоления» выглядит совсем не триумфом. Николаю Павловичу так никто и не посмел передать слова умирающего Левши о том, что «у англичан ружья кирпичом не чистят: пусть чтобы и у нас не чистили, а то храни Бог войны, они стрелять не годятся». Так, в сказе, с «оглядкой» на фольклорное сознание, с точки зрения простого человека, объясняется причина провала политики России в Крымской кампании, дается ее нравственная оценка как события, противного интересам народа.

В общий контекст сказа вписывается и такой прием, как гротеск, определяющий структуру повествования. На приеме гротеска построено изображение работы тульских мастеров, которые не едят, не пьют, только тонкими молоточками «вытюкивают». Нетерпение Платова узнать, готова ли работа, тоже передано в стиле парадокса: мало свистовой пробежал, «как Платов вдогонку за ним раз за разом новых шлет, чтобы как можно скорее». Логике парадокса подчинен и созданный в произведении образ «нанминиаюрнейшей» работы мастеров, которую «никакой мелкоскоп взять не может». Существенным дополнением

поэтики гротеска в «Левше» является гиперболизация, имеющая скорее фольклорный, чем литературный характер. Лесков рассказывает историю об «аглинкой блохе», используя поэтику исключительного: акцентирует внимание на каком-либо предмете или лице, выделяя его таким образом из ряда других. Деталь-гипербола постоянно сопровождает рассказ, если речь идет о Платове («захрапел так, что *во всем доме англичанам никому спать нельзя было*», «*даже и сам от нетерпения поги из коляски выставляет и сам от нетерпеливости бежать хочет...*»). Левша «*на всю Европу песни пел*», туляки — «*самые способные* сборщики на храмовое строение: они собирают сборы *даже там, где взять нечего*».

В научно-исследовательской литературе о Лескове отмечалось, что стилистика «Левши» представляет собой своеобразный вариант словесного лубка. Вместе с тем справедливо утверждение о том, что искусство Лескова в этом произведении родственно эстетике балагана, городского зрелищного искусства. На эту традицию, образ которой развернут писателем в «Очарованном страннике», опирались постановщики пьес по мотивам «Левши». Б.М. Кустодиев, оформлявший спектакль «Блоха» в Петербурге, писал: «Все происходит как бы в балагане, изображенном на лубочной народной картинке: все яркое, пестрое, ситцевое, «Тульское»; и «Питер», и сама «Тула», и «Англия». Отсюда «особороскошный» дворец Царя, «игрушечная» Тула и не нашенская ликовниная Англия, весьма смахивающая на Англию, как ее изображали в балаганах, на народных гуляньях». Стиль балагана был не только условным по природе своей, он требовал изображения аномалий жизни, но при этом не подразумевал трагедии в том, что было явлено в «картинках потешных и забавных». У Лескова в «Левше» за словесной узорчатостью стиля скрыта подлинная трагедия: она звучит в скороговоркой сказанной фразе о том, что Платов бросил Левшу в коляску и велел сидеть «вроде пубеля» (пуделя), и в гордом заявлении Левши, что Псалтирь да Полусошник — основные источники знаний русского мастерового, и в том, что без расчета подкованная блоха потеряла свою техническую уникальность, «не прыгает, и дансе (танец) не танцует».

Сатира писателя, как и сатира сказок Салтыкова-Щедрина, создававшихся в эти же годы «безвременья» и «литературного безмолвия», была формой протеста, а «трудно» давшееся, по признанию Лескова, сказовое слово стало средством обозначения общественной позиции. Опираясь на традиции общеупотребительного языка, Лесков требует от читателя постоянного сотворчества: сопрягая русские простонародные речения и иностранную лексику, автор создает множество вариан-

тов этимологии слова: *граф Кисельвроде, публицистские ведомости, клеветон, долбица умножения, Твердиземное море, Аболон полведерский* и т.д. Собранные вместе, эти образы лесковского остроумия представляют в совокупности реальный мир, чуждый пониманию русского народа, отставшего от европейской культуры, но имеющего на все свой особый взгляд.

В «Левше» Лесков не столько имитирует, сколько воссоздает фольклорный образ мышления, который определяет узоры повествовательного рисунка сказа. Ведь «Левша», как об этом говорит повествователь в предпоследней главе, — «цеховая легенда» оружейников о том, что нет их вины в поражении России в Крымской кампании 1854—1856 гг.: довели бы до государя Левшины слова повремя — «в Крыму на войне с неприятелями совсем бы другой оборот был».

Несмотря на скорбный финал сказа, общая концепция «Левши» оптимистична. Секрет его заключается в авторском осмыслении личности Левши и той легенды, которая создана о нем. Характерно, что высокую нравственную оценку Левши, его достоинству и патриотизму даст английский шкипер: «У него <...> хоть и шуба овечкина, так душа человечкина».

М. Горький утверждал, что как художник слова Лесков достоин встать рядом с Толстым, Гоголем, Гончаровым, Тургеневым. Он равен им силой и красотой своего таланта. Тех же художественных результатов он достигает «искусным плетением нервного кружева разговорной речи». Произведения Лескова полны любовью к России, ее людям, поэтому «оправдание» русского человека, поиск «праведников» русской действительности стали целью и смыслом его творчества.

ВЛАДИМИР ГАЛАКТИОНОВИЧ КОРОЛЕНКО (1853—1921)

Судьба В.Г. Короленко складывалась необычно. Выдающийся русский писатель и журналист, по происхождению он был человек украинско-польской крови: отец, украинец, — судья в г. Житомире, где и родился будущий писатель, мать — полька. За свою жизнь, перед началом литературной карьеры, он перепробовал множество профессий: давал уроки, был чертежником, занимался рисованием, раскрашивал ботанические атласы, служил корректором, работал в слесарной мастерской, вместе с товарищем по ссылке пахал землю, тачал сапоги, как заправский мастеровой, служил в пароходной конторе. В полицейском донесении на «государственного преступника Короленко», при-

бывшего в Якутск в ноябре 1881 г., значилось, что Короленко — «грамотный, сапожник и живописец».

Весной 1879 г., студент Горного института в Петербурге, он был схвачен полицией и отправлен в шестимесячную ссылку по разряду «административно высланных», т.е. без суда и следствия, даже без допроса, лишь по одному доносу! Его обвинили в том, о чем он и не имел ни малейшего представления: в подготовке убийства полицейского осведомителя. Это была целая детективная история, создатели которой поверили в нее, видя в Короленко опасного преступника и изобретательного конспиратора. Он на долгие годы, не подозревая причин, оказался под гласным, а затем и под негласным надзором полиции. Ссылка началась в Глазове, захолустном городке Вятской губернии, а закончилась — под постоянными ударами властей, которые обрушивались на него, — в Восточной Сибири, в селении Амга, в убогой юрте с оконцами из льда вместо стекол. Недалеко были гиблые вилюйские места, где одиннадцать лет провел в заключении Н.Г. Чернышевский.

После окончания ссылки Короленко, которому было запрещено жить в Москве и Петербурге, обосновался в Нижнем Новгороде. Древний город на Волге (с января 1885 по январь 1896 г.) дал ему самую плодотворную пору в его творческой жизни. Здесь был создан основной корпус его беллетристических произведений, очерков и очерковых циклов, рассказов, повестей. Здесь началась его деятельность журналиста и правозащитника. В 1896 г. Короленко переезжает в Петербург, войдя в редакцию журнала «Русское богатство», в 1900 г. он избран почетным академиком по разряду изящной словесности. Позже он переехал в Полтаву, где его застали события революции, кровавая деятельность ЧК и гражданская война. Он чудом уцелел, потому что продолжал открыто отстаивать идеалы справедливости и прав личности, от услуг большевиков (личное предложение В.И. Ленина о лечении и улучшении материального положения) отказался. Умер в Полтаве 25 декабря 1921 г. Незавершенным произведением, работа над которым была прервана смертью, стала «История моего современника».

Писатель-беллетрист

Жанровые поиски. Отголоски ссыльных скитаний. Первым произведением, опубликованным после переезда в Нижний Новгород, был рассказ «Сон Макара» (1885). О нем сразу же заговорили как о заметном явлении в современной русской литературе. Автор использовал свои впечатления о пребывании в якутском селении Амга. Герой рас-

сказа имел реального прототипа, крестьянина Захара Цыкунова, в избе которого жил писатель. Но созданный Короленко образ, при всей своей достоверности, нес в себе необычайно острую обличительную силу, впоследствии так свойственную всей беллетристике этого автора. Опустившийся, «одичалый» человек — Макар, на которого, как известно по пословице, «валятся все шишки», оказывается жертвой безжалостного к простому человеку, несправедливого устройства жизни. «Работал он страшно, жил бедно, терпел голод и холод»; дурная, грубая пища, грязь, рабский труд, пьянство, ранняя гибель становятся уделом этих людей. В самый последний момент, когда он замерзает, заблудившись в тайге, стремление к справедливости вдруг прорывается в нем, и его слова о прожитой горькой жизни приходят по душе старому Тойону (Богу), с которым он беседует в предсмертном сне. Участь его решена неожиданно вмешательством высшей силы. «Ты не на земле... здесь и для тебя найдется правда», — говорит ему старый Тойон, и деревянная чаша его судьбы все выше и выше поднимается над чашей его вынужденных грехов.

За «Сном Макара» последовала серия рассказов, которые можно было бы назвать, по словам автора, «Очерками сибирского туриста». Это художественные картины, в основу которых были положены наблюдения, вынесенные из ссыльных скитаний Короленко. Причудливые контаминации реальности и творческого вымысла давали себя знать в построении сюжета, в характерах героев.

Поэтому с жанровой точки зрения такие произведения сложно определить: «очерки» становятся «рассказами», т.е. слитным жанровым образованием, где факты действительности трансформируются, образуют новую эстетическую «плоть» — художественного вымысла.

Ряд таких произведений посвящен характерным лицам Сибири — бродягам, отщепенцам, «потерянным» людям. Это погибшие, сломленные натуры, едва ли не единственным их достоинством становится непреодолимая тяга к свободе. Однако автор не идеализирует их: духовные поиски чаще всего заводят их в тупик, а вера в себя способна привести к бессмысленному убийству, свободолюбие — к невольной жестокости. Не случайно в портретах героев автор выделяет часто повторяющиеся черты: «страдальческую складку» губ, «затаенную» думу, глухую тоску в глазах («Убийвец»); сдержанность, сквозь которую прорывается обреченность, надломленность, когда из «добродетели может выработаться целая система пороков», и сын бродяги сам становится бродягой («Федор Бесприютный»). Или фиксируется особенная, развалистая походка, присущая исключительно бродяге: «Так идет человек, у которого нет ближайшей цели... Он просто — идет. Дни, недели, месяцы». Необыч-

ная походка выработана самой жизнью; он может заснуть на ходу, но никогда не собьется с проторенной когда-то тропы. Это «скорбная дорога», замечает автор, — свобода, но без свободы выбора. Даже когда громадными усилиями достигнуто относительное благополучие, все может быть в одно мгновение принесено в жертву «бродяжьей» судьбе. Это люди особой породы, чувствующие свою обреченность, она откладывается даже в пословицах, рожденных здесь: «Острог — мне батюшка, а тайга — моя матушка. Тут и род, тут и племя».

Характерно, что в историях о бродягах повторяются не только отдельные подробности, но даже герои, варьируясь, переходят из рассказа в рассказ. Буран в «Соколинце» напоминает Федора Папова («Федор Бесприютный»), а молодой, энергичный поселенец по прозвищу Соколинце — Степана из «Марусинной заимки». Жизнь выработала свою безжалостную «формулу» в отношении этих людей — часто незаурядной, но погибшей силы: «Что тут поделаешь, терпи...» — говорит старый, умирающий бродяга Хомик, когда-то без вины отведавший плетей и чудом выживший. Но не только обреченность, покорность судьбе, отмечает автор, свойственны этим людям. Иногда вдруг внезапно прорываются всплески негодования, бешенства, злобы на мир, который ставит на свою «линию» бродягу в отличие от людей, ничем не заслуживших покоя и благоденствия. Однако подобные взрывы протеста так же неожиданно гаснут, как и появляются (рассказ «Федор Бесприютный»).

Своеобразие рассказов о бродягах заключается в том, что гибнущей народной силе, часто очень яркой, в них нет антитезы. Только в рассказе «Марусина заимка», имеющем подзаголовок: «Очерки из жизни в далекой стороне», т.е. все в тех же глухих углах Восточной Сибири, Короленко разрабатывает поэтику контраста, сталкивая бродяжью волю (Степан) и силу земли. Последнюю олицетворяет Тимофей — новое лицо, новый тип, который прежде не появлялся на страницах Короленко. Первый — вечный бродяга, не помнящий родства (скрывающий свое имя и потому обреченный на каторгу и ссылку), второй — такая же невольная жертва обстоятельств, но уже крестьянского толка: Тимофей безвинно попал на каторгу «за мир», т.е., по решению крестьянской общины, взяв на себя чужую вину. Но кто из них прав: удалец ли Степан с его тоской по воле или пахарь-крестьянин, судорожно вцепившийся в соху и, несмотря на свое кажущееся простодушие, «хитрый», по определению Степана, и скаредный, как рачительный хозяин, — автор не дает ответа. То, что Маруся, когда-то каторжанка и бродяжка, «стремящаяся восстановить в себе крестьянку», останавливает выбор на Тимофее, который и на каторге сохранил в себе крестьянина, может оказаться случайным сте-

чением обстоятельств: ведь Степан уходит на приси́ски, иными словами говоря, снова избирает для себя бродяжью долю.

Резким противопоставлением героям рассказов о бродягах становится другой мир, от которого они не просто зависят, но который и сделал их теми, какими они появляются перед нами. Это мир власти, жестокой системы подавления, разрушения, безжалостного уничтожения личности. Здесь ирония, сатира или острая насмешка никогда не изменяют автору. Он рисует какой-то вымороченный чиновный люд, упивающийся своей безнаказанностью и своим произволом. Благодушный жандармский полковник, тупица и пошляк, с короткими мыслями, «теснившимся под его форменной фуражкой», унижающий без видимой причины старого бродягу («Федор Бесприютный»); исправник, такой же разбойник, как и его скрытые сообщники — прямые разбойники с большой дороги («Убивец»); жандармы, готовые убить человека, чтобы прибрать к рукам доход удачливого спиртоноса («Черкес»); смотритель тюрьмы, отличающийся особенной жестокостью, торжествуя, отправляет невинного человека в каменный мешок-одиночку, где тот не должен находиться («Искушение»); парадоксалист-протестант, раскольник, не ведающий страха, недоступный ни угрозе, ни лести, ни ласке, «подвижник чистого отрицания» — всего существующего порядка жизни, свозится в сумасшедший дом, где его приемами «лечения», выработанными «сибирской психиатрией», быстро отправят на тот свет либо сделают вполне сумасшедшим («Яшка»).

Здесь царит круговая порука. Порядочный человек среди них — своего рода курьез, исключение, нелепость. Он обречен и рано или поздно будет безжалостно раздавлен своими же собратьями по служебному «цеху», как это случилось с романтически настроенным следователем Проскуриным («Убивец»). Чиновничья рать не прощает таких отклонений от принятой «нормы», как попыток добиться успеха в правом деле «на легальном пути». Государство бюрократов, утверждает Короленко, защищает бюрократов, а вовсе не печется о «государственных интересах». В рассказе «Ат-Даван» появляется символический образ Арабина, губернаторского курьера с его кулачной расправой и необузданным, диким произволом. Однако, свирепствуя и бушуя на ямщицких станциях, замечает рассказчик, он никогда не теряет головы, потому что всегда забывает... «платить курьерские прогоны». По его милости в сибирской глухомани укоренилась вера в то, что «всякая власть сильнее всякого закона». И даже когда дело дошло до преступления (в пароксизме ярости Арабин убивает зрителя выстрелом из пистолета), правосудие и тогда оказалось ненужным: курьер, совершавший чудеса скорости и дикого произвола, уже давно был ... сумасшедшим!

Еще один круг людей, о которых автор из-за условий цензуры не мог говорить подробно, представлен персонажами, связанными с революционной средой. Образ политической ссыльной, погибающей от чахотки, но не сломленной испытаниями, создан в рассказе **«Чудная»** (один из первых рассказов Короленко). Простой солдат, жандарм поражен такой силой воли, такой силой души, какие заключены в умирающей молодой женщине. Поляк Игнатович (рассказ **«Мороз»**) погибает, отправившись спасать замерзающего путника, казня в себе «подлую человеческую природу», чувство страха и самосохранения, от которых «совесть может замерзнуть»: он замерзает в пути, сбившись с дороги. Долго держится в Сибири легенда о погибшем декабристе (**«Последний луч»**), вылетая в себя историю о женах декабристов, когда-то рассказанную Некрасовым.

Острота постановки нравственно-социальных проблем. В 1885 г. в петербургском журнале «Русская мысль» были опубликованы рассказ **«В дурном обществе»** и позднее в газете «Русские ведомости» повесть **«Слепой музыкант»** (1886), связанные сближающей их одной проблемой — воспитания молодого сознания. Мальчик, сын судьи, попав в «дурное общество» городских бродяг и нищих, ютящихся в лабиринтах разрушенного могильного склепа на городском кладбище, получает больше тепла, дружеского участия, чем в кругу семьи и благополучных обывателей. Среди «проблематичных натур», некоторые из которых были не в ладах с законом, особенно выделен автором Тибурий Драб, загадочный по своей учепости и привязанности к детям, которых он воспитывает как нежный отец, не будучи для них таковым в действительности. В напряженный кульминационный момент рассказа именно появляющийся вовремя старый вор предотвращает катастрофу — расправу над ребенком — и открывает возможность судье понять собственного сына.

В рассказе поставлен вопрос, который разрабатывается Короленко и в более поздних произведениях: о социальном расслоении общества. «Я — нищий, — говорит Тибурий, — и он (его «сын» Валец) нищий. Я, если уж говорить откровенно, краду, и он будет красть. А твой отец меня судит, — ну, и ты когда-нибудь будешь судить». Тибурий открывает глаза маленькому герою на еще одну острую проблему жизни, на отношения закона и его исполнителей. Судья (в нем отразились реальные черты отца писателя) — исключение, редкий случай в судебной практике: он честен, справедлив и, главное, неподкупен. Но он истинный слуга закона и всякий раз, когда того требует закон, «запирает сердце на ключ» и действует твердо и жестоко.

Автор вводит в рассказ трагически звучащую тему гибели маленького, беспомощного существа, Маруси — приемной дочери Тибурия

Драба. Девочка тихо угасает; голод и холодный камень «темного чу-довища — подземелья» медленно убивают ее. Но смерть ребенка открывает глаза живым. Могила Маруси уже после того, как Тибурий Драб внезапно исчез из городка, становится местом, где встречается объединившаяся, забывшая раздоры семья: «Тут мы с сестрой (иногда даже с отцом), — вспоминает герой рассказа, — вместе читаем, делимся своими первыми молодыми мыслями, первыми планами крылатой юности».

Повесть «Слепой музыкант» имела особенно шумный успех и множество раз переиздавалась. Автора в момент появления замысла занимал некий психический парадокс: «инстинктивное, органическое стремление к свету» слепорожденного человека, который никогда не видел света, однако это желание определяло его жизнь и характер (предисловие Короленко к шестому изданию повести).

Однако идея произведения оказалась значительно шире первоначального замысла. Это прежде всего история развития, становления художественного таланта, сначала мальчика, потом юного музыканта и, наконец, выдающегося пианиста-импровизатора. Природа, жизнь, стихия народной музыки, по мысли автора, — необходимое условие для рождения оригинального художника. Но это только начало. Вторым условием становится знание жизни, уход из «тепличной» обстановки семьи в «большой» мир с его страданиями, горем, нуждой, испытываемыми простыми людьми. Влечение мальчика к музыке начинается с простенькой дудочки барского конюха Иовахима, продолжается в общении с природой и ее голосами, с древними украинскими историческими народными песнями и с овладением богатейшими возможностями инструментальной музыки: маленький герой (с помощью матери) увлекается роялем. Но дальше его ждет тупик, замкнутость, озлобление на мир и людей, вызванное его несчастьем. Хватку обстоятельств разрывает его воспитатель, его родной дядя. Короленко создает романтический образ. В прошлом гаррибальдец, изувеченный австрийскими шашками, но не сломленный, оставшийся верным своей боевой молодости, он находит выход в том, чтобы отправить молодого человека скитаться с ватагой слепых: «С каждым новым шагом навстречу ему лились звуки неведомого, широкого, необъяснимого мира, сменившего теперь ленивый и убаюкивающий шорох тихой усадьбы... Незрячие глаза расширялись, ширилась грудь, слух еще обострялся; он... узнавал горе, слепое и зрячее, от которого не раз больно сжималось его сердце».

Триумфом молодого музыканта становится его концерт в Киеве. Дебют оказывается предвестием славы. Могучие, страстные звуки

захватывают теперь уже не горстку сочувствующих ему близких людей, а громадную толпу, побеждая ее «глубиной и ужасом жизненной правды».

В июле 1893 г. Короленко отправился на Всемирную выставку в Чикаго. Результатом поездки стали его статьи об Америке и повесть «Без языка», самое развернутое из его эпических произведений. Только в октябре он вернулся в Нижний Новгород, наброски же повести создавались еще во время путешествия.

Тема произведения оказалась контрастна. Речь шла о русских застарелых, очень давних, устойчивых социальных предрассудках и о проблематичности демократии Нового Света, т.е. американской демократии, претендовавшей на высший уровень общественного самосознания.

В центре сюжета простой крестьянин, выехавший в Америку за лучшей долей, на родине пахавший землю. Выходец из Волынской губернии, говорил он по-малорусски, на особом наречии с примесью польских и русских слов, но среди его предков были удалыцы из Запорожья, гайдамаки, ватажники, совершавшие дерзкие набеги. Возможно, из слияния русских и украинских черт народного характера и возник взрывной темперамент Матвея Лозинского, так много неприятностей доставивший ему в Америке. Но, несмотря на свой громадный рост и медвежью силу, этот робкий, скромный человек привык униженно целовать руку помещику или человеку, стоящему выше его на социальной лестнице.

В Америке он долгое время не может отделаться от прежних привычек, тем более что сразу же попадает в словно чудом оказавшийся здесь уголок России: старая женщина, хозяйка дома, сохранившая в себе черты русской барыни-самодурки, принимает в услужение Анну, невесту Матвея, и та тоже невольно ловит себя на мысли, что она как будто и не покидала России.

Уже в экспозиции повести, еще до того, как начнет разворачиваться сюжет морского путешествия, в котором герой найдет свою будущую судьбу, свою невесту, возникает сквозная тема всего произведения — будоражащий воображение вопрос: «Что у них там за свобода?»

Он постоянно варьируется, но остается неизменной опорой всего повествования. Для одних вопрос решается просто: «А, рвут друг другу горло, — вот и свобода». Иным она рисуется в виде медной фигуры на острове, в поднятой руке — факел, который светит далеко в море. Третьи утверждают, что она в отсутствии в Америке сословных ограничений: «Здесь свобода: все равные, кто за себя платит деньги».

Лозинский не склонен, да и не привык предаваться рефлексии, он человек непосредственных впечатлений, а они оказываются радост-

ными. Чувство полнейшего одиночества охватывает его, и кажется, что факел в поднятой руке статуи свободы «освещает вход в огромную могилу».

Вопрос о том, что есть свобода в Новом Свете, так и не получит в повести ясного ответа. Но автор вводит в сюжет произведения моменты, которые дают возможность хотя бы наметить этот ответ. Кульминацией, которая дает энергичный импульс развитию событий, становится стычка с полицейским Гопкинсом, бывшим боксером и бравым служакой. Матвей дважды сталкивается с ним. В первый раз на улицах Нью-Йорка, во второй — на митинге безработных. Гопкинс опрометчиво пускает в ход кlob (дубинку) и наносит удар «дикарю», как величают Матвея газетчики за его дикий наряд, в тот момент, когда тот хочет выразить ему свою приязнь по-русски или, точнее сказать, по-крестьянски, пытаясь поцеловать его руку. Для американца же становится ясно, что дикарь намеревался укунить его руку, и он отвечает на его порыв ударом. Поверженный навзнич кулаком всплывшего русского Гопкинс вскоре придет в себя. Но газетчики, в погоне за сенсацией, приписывают Матвею убийство полицейского. Приехавший за свободой человек становится загнанным, измученным, преследуемым зверем.

Второе лицо, вводимое в сюжет, — старый судья Дикинсон: воплощение рациональности, прямолинейной, узкой логики, которая подверстывает под себя все многообразие жизни. Ритуальность, тщеславие — еще одна черта этого героя. По торжественным случаям он появляется на публике в старой блузе (в прошлом он был каменщиком) и порывелых, издававших виды сапогах, но в новеньком цилиндре, щегольских перчатках и с дорогой сигарой во рту. Это должно напомнить окружающим, кем он был и кем стал.

Взгляд на мир почтенного джентльмена столь же прямолинеен, сколь и примитивен. «У всякого есть намерение» — вот его формула. Единственные люди, которые не укладываются в нее, — эти странные русские. Ему непонятен Матвей и третье лицо, вводимое в повествование в русле проблематичной идеи американской свободы, — мистер Евгений Нилов.

Ему суждено сыграть решающую роль в судьбе Матвея. Бывший владелец села, в котором крестьянствовал Лозинский, инженер по образованию, он остается простым рабочим, чтобы оказаться ближе к ним. Судья сбит с толку: несколько раз на его глазах Нилов мог сбросить рабочую блузу и сделать лучшую карьеру, но всякий раз отказывался от заманчивых предложений и пропускал прекрасные шансы.

Однако Нилов не вполне понятен и самому автору. Его герой мог бы совершить крупный социальный эксперимент и дать новую родину

тысячам людей, но уходит в свои фантазии и отворачивается от «настоящего, хорошего, живого дела». Этот образ менее всего проработан в повести. Нилов стремится на родине к тому, что есть здесь, в Америке, а, оказавшись в России, вновь рвется в Америку, так и не осуществив своих надежд. То, что они, бывший хозяин и его крестьянин-работник, встретились сейчас, как равные, по его словам, — одно из завоеваний американской демократии. Но дальше этого тезиса дело не идет. В сцене разговора Нилова и Матвея в последний раз появляется тема свободы — и вновь остается без ответа. Нилову хотелось бы свободы для России, но не этой, американской свободы, а какой-то другой. «Свободы своей, — говорит он, обращаясь к Матвею, — понимаете? Не чужой...»

То, чего не удается Нилову, совершает Матвей с его практичной крестьянской хваткой. Он быстро приспосабливается к американскому образу жизни. Ему неведомы колебания Нилова с его «вечными исканиями»: «Тут у него будут дети, а дети детей уже забудут даже родной язык». Тоска по родине остается, но, судя по всему, новую родину он все-таки нашел.

Следует отметить еще одну сквозную тему повести, представленную в неизменно острых, иронических, даже гротесковых тонах, — изображение американской прессы. Во-первых, блестящий журналист, автор отмечает в ней абсолютную произвольность интерпретаций фактов, событий, лиц, но при том — непременно в духе «американских ценностей». Во-вторых, она демонстрирует отнюдь не демократическое отношение к людям низшего сорта: для репортеров, как и для судьи, русские — это дикари. В-третьих, поверхностная, напористая провокативность и агрессия вполне заменяют ей поиски истины. К тому же она лишена открытости. Нелепая история, вызвавшая поток публикаций на страницах газет и солидных журналов о похождениях «русского» в Нью-Йорке, обвиненного в убийстве (!), после того, как правда, наконец, выясняется, уходит на задворки газетных полос, куда читатели не заглядывают, так что они оказываются в плену откровенно манипулятивного воздействия.

Появление темы американской прессы на страницах повести не случайно. Для Короленко-журналиста состояние печати является точным портретом нравственной физиономии общества. В американской демократии, пользующейся услугами подобной репортерской и журналистской профессиональной среды, творится что-то неладное — таков скрытый смысл остроумных сцен, посвященных разработке этой темы. Она составляет дополнительный образный пласт, идущий в качестве параллели сюжетному движению повести, подстегивая, активизируя его. Однако художественное решение темы таково, что она всякий раз

возникает как вторжение не персонажных, конкретных зарисовок (кроме первых двух эпизодов: у фонтана и на митинге), а в обобщенных рассуждениях, что придает ей несколько «плакатный», публицистический оттенок.

Мастер малых форм

Помимо «очерков сибирского туриста», где невозможно порой провести точные жанровые разграничения (очерк/рассказ), и повестей, перерастающих в роман («Слепой музыкант», «Без языка»), много сил писатель отдал именно жанру рассказа. Он и здесь остается художником, высказывающим ряд своих избранных, душевных, пережитых идей, постоянно возвращаясь к ним. Нередко такие рассказы оказываются внутренне полемичны, хотя адресат полемики скрыт, не назван. В 1886 г. появился рассказ **«Лес шумит»** с подзаголовком «Полесская легенда»: глубокий старик, ничего не помнящий из нынешнего времени, но сохранивший твердую память о прошлом, передает собеседнику изложенную в духе и в приемах романтизма быль. Но связи ее с современностью и с авторской точкой зрения сохраняются. По сюжету драматической истории в финале ее происходят два убийства: всесильного пана, деспота и циника, и его верного холопа. Совершают убийство-мечь, защищая честь женщины, бандурист Опанас, потомок казаков из Запорожской сечи, и лесник Роман. Конфликт несет в себе полемику с очень популярной в России в 80-е годы проповедью Толстого, с его теорией о непротравлении злу насилием. А здесь зло карается злом и оправдывается благородной целью — возмездием за нанесенное оскорбление. Еще более очевидна полемическая направленность рассказа из эпохи римского владычества **«Сказание о Флоре, Агриппе и Менахеме, сыне Иегуды»** (1886). Рабская покорность служит увеличению зла: «в народах смолкало святое чувство гнева, — в Риме терялась мера благоразумия», и он готов залить землю кровью. Менахем, подлинный сын своего отца, погибшего за отечество, готов отстаивать, и тоже ценной собственной жизни, свободу, «сопротивляясь насилью завоевателей». Он же и формулирует свой символ веры, который представляет собой не что иное, как идею самого автора: «Сила руки не зло и не добро, а сила; зло же или добро в ее применении... камень дробят камнем, сталь отражают сталью, а силу — силой».

Та же идея, трансформированная, видоизмененная, заключена в рассказе **«Мгновение»** (1900): в первоначальной редакции — «Море» (1886). Это сжатая история инсургента и флибустьера, осужденного на пожизненное заключение. Более десяти лет проведя в тюремном зас-

тенке неприступного замка, затерявшегося посреди моря, в страшный шторм, воспользовавшись оплошностью стражи, он уходит на утлой лодке в бушующие волны. Безопасный сон неволи инсургент меняет на верную гибель и плывет навстречу выстрелам, чтобы принять участие во вновь вспыхнувшем восстании. Известно, что Толстому рассказ понравился своим художественным решением: повествование сразу же вторгается в давно начавшееся действие.

К подобной же жанровой форме рассказа-притчи («О Флоре», «Мгновенье») относится **«Необходимость. Восточная сказка»** (1898): рассказ о двух мудрецах, контрастных по своим характерам (суровый отшельник и добродушный, мягкий человек), пришедших к общему выводу: необходимость — не хозяин, а лишь бездушный счетчик наших побуждений, поступков, душевных движений, потому что все, что должно быть, совершается через волю человека. Идея рассказа, хотел того автора или нет, внутренне полемична по отношению к знаменитому эпиграфу к «Анне Карениной» и к философско-религиозной концепции романа Толстого и тоже лежит в плоскости идей, волновавших русское общество.

Главный закон жизни, утверждает писатель, есть «стремление к счастью», и существует безграничная, самая широкая сфера его воплощений. Этой теме посвящен один из его известных рассказов **«Парадокс»** (1894). В высшей степени странная, неожиданная ситуация заключается в том, что несчастный калека-нищий: он от рождения лишен рук и все виртуозно делает ногами, добывая публичными «представлениями» себе на пропитание, — в одном из таких перформансов, стащив с ноги башмак, пишет ровной, красивой строчкой афоризм: «Человек рожден для счастья, как птица для полета».

Ряд рассказов посвящен любимой писателем Украине и среди них **«Судный день»** (1890) — юмористическая история о преображении скаредного мельника фантастическими испытаниями еврейского праздника Йом-Кипур (очищение) в доброго, искреннего, любящего человека.

Очерки, очерковые циклы

Если «очерки сибирского туриста» порой представляют собой рассказы, то в творческом наследии Короленко 80–90-х годов значительное место занимают собственно очерки. Чаще всего это путевые очерки и очерковые циклы. Нижегородский край давал богатейший материал для творчества писателя. Короленко имел обыкновение в летние месяцы совершать длительные походы пешком, сторонясь проторенных пу-

тей, предпочитал, по его признанию, проселочные дороги, пустынные, лесом поросшие речки, его всегда тянуло на уездные тракты, по которым так привольно и легко идти с котомкой за плечами. Так возникли его очерки «За иконой», «Птицы небесные», «Смиренные», «Ушел!», «Не страшное». Короленко побывал во многих раскольниковых скитах, в Саровском, Дивеевском, Понетаевском монастырях. Он еще застал в Арзамасе остатки «Божьего городка» — несколько крохотных домиков с двухскатными, сильно обомшелыми крышами: под отлогой горой были погребены тела истерзанных булавинцев, здесь лежали разинцы, пугачевцы (очерк «Божий городок»). Его очерки отличались не только точностью зарисовок с натуры, но и тщательностью художественной отделки, что нередко приводило к жанровой путанице: их, как правило, относили к рассказам. Так случилось с наиболее известным среди подобных произведений очерком «Река играет» (1892). Горький, назвав его рассказом, дал ему и свою — достаточно узкую — интерпретацию: «Он (Короленко) очень помог мне в понимании «русской души» — души тех людей, которые, год проработав, — десять лет отдыхают в грязи и всяческом хаосе». Авторитет Горького был чрезвычайно велик, и на долгие годы в обширной литературе, посвященной этому очерку, сохранялись и ошибочное жанровой определение, данное им (рассказ), и такое же произвольное истолкование его содержания как мотива «дремлющей силы» народа. Между тем «Река играет», как доказано, — это очерк, притом путевой очерк, основанный на конкретных фактах. Автор даже имя своему герою дал подлинное, и на Ветлугу началось настоящее паломничество читателей, желавших во что бы то ни стало увидеть «живого Тюлина».

Рассказ ведется от имени героя-повествователя, передающего эпизод из своего похода на легендарное озеро Светлояр, идея же утверждается всей целостностью произведения, в тонких связях отдельных его деталей, в сквозном проведении ряда тем. Центральный герой рассказа, перевозчик Тюлин, впервые вступит в действие только в третьей главе. В его облике выделяется то, что ассоциируется с подробностями недавнего пейзажа; окончательно закрепится доминанта образа в пятой главе: взгляд героя на мир как бы слит «со всею этой наивною ветлужской природой, которая все улыбается... своею милою, простодушною и как будто давно знакомою улыбкой». В пятой же главе заключена и кульминация рассказа: в ней содержится единственный эпизод «пробуждения» Тюлина. В решительный момент переправы он преображается, сбрасывает с себя лень и апатию. Но вот опасность быть отнесенным вниз по реке миновала, и «опять глаза Тюлина потухли», «говорит он лениво», «вяло» орудует шестом, снова

перед нами прежний уныло-апатичный человек с вечным своим похмельным синдромом.

Однако акцент автором делается на том, что и Тюлин, и крестьяне деревень, соловыхинцы, песочинцы, которые его окружают на переправе, отличаются теми же, что и он, характерными чертами: непосредственностью, простодушием, добрым, открытым, непредубежденным взглядом на мир, мягким юмором, отсутствием нетерпимости, эгоистичности, замкнутости.

Резким контрастом всем этим людям, собравшимся у догорающего костра, рисуется в восьмой главе толпа раскольников: бесцеремонная грубость, с оттенком презрения, напористость, суровость, пафосность. Автор вспоминает, как он очутился на берегу Ветлуги после бессонной ночи, проведенной в возбужденной и враждебной толпе сектантов разных толков: раздраженные, враждебные лица, ожесточенные, порой совершенно бессмысленные споры. Он чувствует себя точно мертвым не только от усталости, но и от «вынесенных с озера суровых впечатлений». «Заснувшая навеки народная мысль», — так формулируется автором тягостное раздумье, вынесенное из общения с раскольниками-богомольцами на озере. Два года назад подобная же мысль была высказана в очерковом цикле **«В пустынных местах»**, когда Короленко проплыл по Керженцу, небольшой живописной реке, по берегам которой ютились тайные раскольниковы скиты, деревни и кладбища, да и сама она воспринималась как оплот и знамя «древнего благочестия».

Намеченный в очерковом цикле конфликт еще более обострен в рассказе. Ясно, что в русском человеке типа Тюлина и «ветлугаев-водохлебов» живет какое-то сильное стихийное чувство уважения к личности, к чужому взгляду, к человеческому достоинству, благородная терпимость, способность войти в чужую логику и понять ее, отзывчивость — словом, те свойства русского характера, которые по душе автору и которые он видит в своих случайных собеседниках, мужиках, прикорнувших вместе с ним у догорающего огня, а еще раньше встречал у Аксена, героя очерков **«В пустынных местах»**.

При всей своей трезвой правде рассказ проникнут тонким лиризмом. Два потока художественных идей пронизывают его: мягкий, задумчивый пейзаж и оживленная тема «вызванной» весенней Ветлуги. Они постоянно возникают в художественной структуре рассказа — нередко в варьированной, преображенной форме. Например, драматический эпизод на переправе с Тюлиным, сцена с «бушующей» артелью — это своеобразные двойники, повторение в развитии все той же темы бурлящей, плещущей Ветлуги. Финал рассказа обращен к экспозиции,

к первой главе, но теперь уже связан с настроением, испытанным автором здесь, на реке:

«И я думал: отчего же это так тяжело было мне там, на озере, среди книжных народных разговоров, среди «умственных» мужиков и начетчиков, и так легко, так свободно на этой тихой реке, с этим стихийным, безалаберным, распушенным и вечно страждущим от похмельного недуга перевозчиком Тюлиным? Откуда это чувство тяготы и разочарования, с одной стороны, и облегчения — с другой? Отчего на меня, тоже книжного человека, от тех веет таким холодом и отчужденностью, а этот кажется таким близким и хорошо знакомым, как будто в самом деле

Все это уж было когда-то,
Но только не помню когда...»

И далее звучит заключительная фраза, концентрируя в себе все, что было пережито автором, и побуждая к новым раздумьям: «Милый Тюлин, милая, веселая, шаловливая взыгравшая Ветлуга! Где же это и когда я видел вас раньше?» Строгая архитектурника очерка с четкими линиями сквозного тематического развития — не исключение, а прием, свойственный и рассказам Короленко, например «Соколину», восхитившему Чехова тщательностью отделки, напоминающей стройную музыкальную композицию. Манера очеркиста, таким образом, сближена у Короленко с разработкой своеобразно организованной художественной структурой в малой форме — рассказе.

Очерковые циклы также связаны с жанром путевого очерка (исключая «Мултанское жертвоприношение»), но это уже более развернутые, внутренние завершенные художественные единства. Первым таким произведением оказались «**Павловские очерки**» (1890) — результат нескольких посещений писателем села кустарей Павлово, расположенного недалеко от Нижнего Новгорода над Окой. И хотя хронология знакомства с кустарным промыслом нарушена: очерки открываются изображением ранней осени, в то время как это была четвертая, заключительная его поездка; первая состоялась в июне, вторая — в декабре 1889 г., третья — в апреле 1890 г., описанная же им в первой главе очерков картина осенней поры была увидана им лишь в сентябре того же года, — «Павловские очерки» насыщены конкретными фактами, являются результатом тщательного изучения автором жизни кустарного села, попыткой понять противоречия, встречающиеся на каждом шагу, тяжелейшие условия существования кустарей на грани голода и вымирания, уловить путь, по которому пойдет развитие «города мастеров».

В первый момент создается впечатление свободной композиции очерков. Начинается повествование ранней осенью. Затем возникают удручающие сцены зимней скупки (первая часть очерков носит заглавие «На скупке»), сменяющиеся историей возникновения «корпорации» скупщиков и борьбы с ними их противников. Вторая же часть очерков («Скупщик и скупщицкая философия») почти целиком посвящена изображению одного из центральных героев очерков, Дужкина, и представляет собой как реальное время один только вечер в доме богатого скупщика, два-три часа, не больше! Однако при всей необычности, «скачкообразности» повествования «Павловские очерки» имеют замечательно тонко продуманный композиционный план. Это произведение со своим секретом, подобно изделиям самих павловских кустарей, среди которых были блестящие мастера своего дела в изготовлении замков и скобяных товаров.

Очерки открываются кратким вступлением — описанием громадного, но немощно, надтреснуто, глухо бухающего колокола с Троицкой горы над Окой. Этот образ становится выразительным сквозным образом-символом, пронизывающим все повествование о раздорах, смуте, антагонизме двух сил: кустарей и их безжалостных поработителей-скупщиков. Другой скрытой опорой очеркового цикла оказывается резкий контраст двух персонажей. Образ Дужкина понадобился Короленко для того, чтобы обнажить суть и душу скупки — этого коварного инструмента порабощения кустарей. Но подлинным героем очерков становится простой деревенский житель Аверьян, потомственный мастеровой, давно оставивший крестьянский труд. Образы Аверьяна и Дужкина соотносимы между собой по принципу антитезы. Могучая стать одного и щупленькая, ссохшаяся, юркая фигурка другого. Веселье, которое не может приглушить нужда и самый изнурительный труд (Аверьяна знают все в округе как занятого сказочника и юмориста, затейника-говорюна, а сам он рассказывает о себе: встает в три часа ночи, колдует над станком до одиннадцати ночи же, камнем падает в постель и мгновенно засыпает. Это шестнадцати-, семнадцатичасовой рабочий день, имея в виду короткие перерывы на завтрак, обед и ужин. А он еще весел, песни поет)... И змеящаяся улыбка Дужкина, расчетливое, взвешенное слово, паучья психология скупщика, каждую ночь с воскресенья на понедельник за прилавком поджидающего свои жертвы.

И еще одна характерная деталь: Дужкин боится Аверьяна, ненавидит его так же, как и его отца, за смелое, острое слово, за то, что тот никогда не смирится и не станет смотреть «из-под его руки». Всесильный лавочник живет с оглядкой на таких людей. «Засмеют Аверьяны», — вырывается у него. Именно Аверьян показывает результаты

скупщицких бдений: он ведет очеркиста, а с ним и читателей по лачугам кустарей. Страшные картины разворачиваются автором в последней главе, так и названной — «Заключение». Автор выделяет лишь три эпизода. В крохотной избушке, прилепившейся к обрыву, неожиданных гостей встречают стоящие у станков в эту позднюю ночь старуха, девушка лет восемнадцати и маленькая девочка тринадцати лет: «Я не мог вынести ее взгляда... Это был буквально маленький скелет, с тоненькими руками, державший тяжелый стальной напильник в длинных, костлявых пальцах. Лицо, обтянутое прозрачной кожей, было просто страшно, зубы оскаливались, на шее, при поворотах, выступали одни сухожилия... Это было маленькое олицетворение... голода!» Тема «слезок ребенка», которую с такой болью разрабатывал когда-то Достоевский, появляется в этой картине нищеты и горя маленьких «каторжан» за непосильной работой. Они выглядят стариками, еще не начав жить. Второй эпизод «Заключения» тоже связан с детьми: отец ушел заложить единственное пальто, мать — выпросить в долг свечку. Испуганные дети сидят в темноте, боятся отворить незнакомым людям, и только слышится не умолкающий плач маленького ребенка. Третий эпизод так же безотраден, как и два первые: в мастерской рухнул потолок, задавило мальчика, искалечило хозяина. Ждать помощи не от кого: кругом такие же полуразвалившиеся избушки...

Особенность «Павловских очерков» заключается в том, что автор не занимает технология и экономика кустарного производства. Он концентрирует свой и читательский интерес на их следствиях: в центре его повествования — человек, его безмерное страдание и горе, и жестокий, ничем не сдерживаемый произвол скупщиков с их холодным цинизмом и жадной наживы. Короленко стремился привлечь внимание общества к «богом забытым местам», которые находились в самом центре России, но где существование простого люда, кустарной массы, нельзя было даже уподобить по условиям труда каторге.

«В пустынных местах» — это уже классический очерковый путевой цикл, отразивший поездку Короленко с 5 по 15 июля 1890 г.: сначала по реке Ветлуге, затем пешим путем к озеру Светлояр и по Керженцу к Волге на лодке. Вечерами и ночью при свете костра он заносил в записную книжку впечатления дня, текст рождался в полном смысле слова «на ходу», в отличие от «Павловских очерков», требовавших множества предварительных усилий: исследования кустарных промыслов, их истории, настоящего положения кустарей и т.п. Но здесь тоже есть свой строгий композиционный план, придающий внутреннее единство всей этой пестрой картине, разворачивающейся перед глазами путешественника.

Первая половина очерков, начиная со «Светлояра» (глава 2), все более устремляет читательский интерес к отживающей старине раскольничьего быта. Только главы 3 и 4 («Приемыш» и «На сеже») нарушают этот сумрачный колорит историей любящей человеческой души и просветленного страдания (потеряв сына, женщина завоевывает себе новое чувство материнства сердечной привязанностью к чужому ребенку, самоотверженной борьбой за его жизнь. «Приемыш» имел громадный успех уже при жизни автора и несколько раз перенездавался отдельным фрагментом-новеллой). Автор в результате своих наблюдений приходит к выводу о том, что старообрядчество стоит перед печальным исходом: «Умирает исконная, старая Русь... Русь древнего благочестия, Русь потемневших ликов, Русь старых неправленных книг, Русь скитов и пустынного жития, Русь старой буквы и старого обряда, полная отвращения к новшествам и басурманской науке... Теперь она умирает тихою смертью, под широким веянием иного духа... Гонения она выдержала. Не может выдержать равнодушия».

Но чем дальше в леса углубляется узкая речная полоска Керженца, чем пустыннее становятся места, тем явственнее начинает давать о себе знать иная, истинно народная драма.

В первой части очерков нет центрального героя, во второй он появляется, и внимание читателей невольно приковывается к одному лицу — к медвежатнику Аксену Ефимову. Описание встреч с ним может быть сравнимо только с рассказом о «приемыше». Но там несколько участников житейской грустной и трогательной истории, а здесь только один человек. Однако этот образ, появляющийся в заключении путевых очерков, вырастает в фигуру, воплощающую в себе важнейшие стороны народной жизни.

Его пытается «разговорить» путешествующий герой, полагая, что в этих рассказах о лесе невольно раскроют себя глубины лесной души. Но «лесной человек» говорит о том, что у него наболело: не о таинственной «нежилой силе», хоронящейся в гиблый болотах, не о боге и вере, а о жизни, о том, как трудно приходится простому люду: «Обижены мы, стеснены». Этот новый мотив, подхваченный затем другими голосами: «И то надо сказать, батюшка... Мир-от тесен... Тоже и людям податься-те некуда», — сменяет привычные жалобы из скитских и монастырских разговоров о том, что в нынешнем мире «мало усердия» к вере.

Здесь выступает на первый план другая народная драма с остро выраженным уже не религиозным, а социальным конфликтом. Народ загнан в западню. Помощи ждать неоткуда. Уездный предводитель дворянства, старый крепостник, тихо, без шума обделывает свои дела «со-

лидно стяжательного свойства» и мимоходом, пользуясь доверчивостью тех же мужиков, скупает за бесценок землю, которая должна принадлежать им по праву и без которой они не могут обойтись. Другой проходимец, которому запрещено даже появляться в суде, пользуется полным доверием крестьян. Отъявленный мошенник и плут окружен ореолом мученичества, хотя он ловко обирает мужиков.

Но горький опыт все же опыт, и он неумолим: многие не прочь погреть руки на народной нужде: «Бес-от силен, — поясняет Аксен, — горами качает, вот какая штука. Больно и от хороших-те людей нашему брату достается... Времена не простые: развесь уши — наплачешься и с хорошими людьми».

Все ополчились на народ: и мелкие мошенники, и сильные мира сего. Страстные речи Аксена о безжалостном чиновничьем произволе рождают новую мысль: в народе зреет гнев и чувство протеста, природное добродушие сменяется с трудом сдерживаемым негодованием. И автору кажется, что здесь сложились отношения враждебных отрядов на аванпостах: «Они готовы вступить в смертельный бой при первом сигнале».

И еще одна важная для повествователя мысль все более и более крепнет от встреч с Аксеном, отодвигая в сторону недавнюю, испытанную им на себе раскольничью вражду к незнакомому человеку, — чувство товарищества, единения с людьми, у которых найдешь сочувствие и помощь. «Да, теперь я отлично понимаю, — возвращается автор в последнюю, тревожную ночь путешествия к воспоминаниям об Аксене, — что, называя друзьями нас, первых встречных, лесной человек Аксен говорил не пустую фразу...»

Заканчивается повествование контрастными эпизодами. После долгих дней и ночей, проведенных в пустынных местах между сдвинувшимися по обеим сторонам узкой реки стенами сумрачных лесов, вдруг распаивается простор Волги, «могучей, плавной красавицы-Волги». Жизнь продолжается, бурная и стремительная: «Гудят свистки, какие-то огни летят на нас, валится мимо шум и грохот, и, ломая широкую гладь волжского простора, мчится весь освещенный огнями гигант «Кавказ и Меркурий». Я устал, мне грустно и кажется мне, что, что так же быстро бежит наша жизнь, что прошедшее так же исчезает в тумане воспоминаний...»

Что умирает, должно умереть. Да и стоит ли воскрешать темные, глухие предания и «усердие» радетелей старой веры? Или узаконить на вечные времена новую драму народной жизни, о которой говорит Аксен? Эта мысль о переломном этапе русской жизни, где словно умирает что-то и не может умереть, а что-то рождается и не может

родиться, — знакома читателям еще по «Павловским очеркам». Она продолжает звучать и в цикле «В пустынных местах». Сосредоточенное воспоминание-раздумье об увиденном и пережитом в пути, созерцательно-философский взгляд, обращенный к прошлому и настоящему, — так можно было бы определить контрастный по своему настроению финал очерков.

Совершенно в ином тоне написан вскоре другой очерковый цикл — «В голодный год» (1892). Короленко давно уже, путешествуя по Нижегородской губернии, по своему обыкновению летом, замечал грозные признаки вплотную приблизившегося бедствия. Засуха и неурожай преследовали крестьянство. Но то, что увидел Короленко в деревнях Лукояновского уезда, объезжая их с целью организации столовых для голодающих, превзошло самые худшие опасения. В очерках о голодном годе Короленко совершенно точно определил направление журналистской компании, предпринятой правыми силами и печатью. Он окрестил местные и губернские власти, не забыв петербургских и московских сторонников крутых мер, «мужиконенавистниками», а писания ретроградной прессы определил как программу «невежественно-консервативной лжи по вопросу о голоде: вместо голодающего народа в ней выдвигался образ лентяя, обманщика, пьяницы и попрошайки».

Как ни чудовищно это звучит, даже голод использовался в качестве лишнего повода для клеветы на народ. Очерки Короленко, очевидца событий, его свидетельства, высказанные по горячим следам непосредственно пережитых впечатлений, стали страстной защитой народа, правдивым словом о нем, о его безмерных страданиях и унижениях, о том ужасе народного бедствия, которое во весь рост встало перед ним. Это была драма самой действительности, драма голодной русской деревни.

В Горьковском историко-архитектурном музее-заповеднике хранится коллекция хлеба, собранная Короленко в голодающих уездах Нижегородской губернии в 1891—1892 годах: хлеб из чистой лебеды (Сергачский уезд); хлеб из 1/2 лебеды и 1/2 отрубей; из 1/4 ржи, 3/4 лебеды (село Ст.-Ахматово Сергачского уезда); 1/8 ржи, 1/8 картофеля и 6/8 лебеды; 2/3 просяной мякины и 1/3 лебеды (с. Шатково). Эти куски хлеба, больше похожие на растрескавшиеся комья грязи, вызвали повальные заболевания. Очерки свидетельствовали: в селах Лукояновского уезда свирепствовал тиф, появилась цынга и косила целые семьи. «Случаи рвоты и полного отвращения к пище» Короленко, по его признанию, видел десятками.

Но словно мало было испытания голодом. Обезумевшего крестьянина, как свою добычу, хищно подстерегали купец, кулак и трактирщик, за бесценок скупая скот, пуская по миру целые семьи.

Голод обнажил и другие язвы деревенской жизни. «Народное невежество равно народному долготерпению», — с горечью скажет Короленко. «Зараженная деревня» — так определил он свои впечатления от посещения Петровки, бедной и невзрачной деревушки, приютившейся под самым лесом. Оказалось, что кроме голода и нищеты под этими соломенными развороченными крышами давно уже свил себе гнездо еще один страшный недуг — сифилис. «Боль (болезнь) “лукавая”, хитрая, поясняли крестьяне: “Заберется внутренность, а там, гляди, и нос за собой втянет”». И ее, эту «дурную, лукавую боль», не замечали земские власти, земские врачи, а она ходила по деревням годами. Обычным, заурядным, хроническим явлением, — пишет Короленко, — было, когда голодная семья ютилась в тесной избе с «полуумершим и разлагающимся человеком».

Но среди тягостных впечатлений было еще одно, особенно тяжкое и гнетущее, — страдания детей. Тема, с такой обличительной силой прозвучавшая в «Павловских очерках», вновь появляется здесь. Неужно, говорит автор, описаний страшных картин голода, «достаточно и того, что сотни детей плачут, болеют и умирают». Автор очерков показывает, сколько испытаний вынесли на своих плечах дети-кормильцы: обходили в день по двадцати-тридцати и более верст, чтобы принести домой лукошко-другое жалких кусков «хлеба» и среди них — заплеванные комья лебеды. «Все это подавалось и принималось под припев Христова имени, произносимого усталым и истрадавшимся детским голосом». Скорбная дорога! Тяжелый путь. Понятна и та «смертная тоска, которая свила себе гнезда в детских сердцах... Вот что, между прочим, — заключает Короленко, — называется голодом в нашем XIX столетии».

И все же есть великая нравственная сила, утверждает автор очеркового цикла, — это сам народ, мужество простых людей, способных выдержать жестокие удары судьбы, не дрогнув, встречать страшное испытание и не покоряться ему.

Вот крестьянин бредет в свою деревню. Все признаки голодного истощения, тащится из последних сил, но стыдится просить «Христа ради» и, изможденный, предлагает порубить дров, чтобы заработать поданный кусок хлеба.

«Замечательно типичная и даже красивая в своей типичности фигура настоящего лесного жителя, — набрасывает его портрет Короленко. — Прямые, правильные черты, простодушное выражение светло-голубых навывкате глаз, очень длинные прямые волосы, подстриженные на лбу так, что они образуют для лица как бы рамку. Такими рисуют на картинках наших предков — славян, и такими видел я лес-

ных жителей Горбатовского уезда, целую толпу крестьян Шереметевской вотчины».

Короленко передает эпизод из своих скитаний по голодным деревням Нижегородской губернии, когда старик, внука которого записали в столовую, «вышел на некоторое время из избы и, вернувшись, очевидно после разговора с мальчиком, говорит решительно: “Выпнись назад. Не идет! Помру, говорит, на печке, а не пойду”». Или крестьяне деревни Василев-Майдан, посоветовавшись, со вздохом отказываются от помощи: «Другим... еще нужнее, а уж, кажется, у нас беднота». Или староста в Пралевке, посаженный за правду под замок земским начальником. Он стоял за село, а не подлаживался к требованиям уездной «политики» и поплатился за то арестом и заключением в сельской «кутузке».

Короленко продуманно построил план очеркового цикла. Самый тяжелый эпизод странствий по деревням Лукояновского уезда он поместил в заключение повествования. Это его рассказ о Пралевке, особенно бедствующей деревне. Составление списков голодающих здесь вылилось для него в какой-то кошмар, и были минуты, когда ему казалось, что уже не выбраться из возбужденной, озлобленной толпы, готовой на все. Здесь-то и увидел впервые он иступленно-лихорадочный взгляд Савоськина. Словно в одном лице, в этой страшной гримасе голода слился весь ужас, который он наблюдал прежде: подлость, бессердечие властей, сокращающих и без того ничтожную ссуду крестьянам, арестованный «за мир» староста и Савоськин, умирающий с голода на глазах у всех и умерший в конце концов, потому что помощь пришла слишком поздно.

14 апреля Короленко, оказавшись в Пралевке, назначил Савоськину усиленное пособие, а 15-го он получил сообщение о его смерти. «Савоськин! Савоськин! — писал Короленко в очерках о голоде. — Из всех тяжелых воспоминаний мрачного года — это имя возбуждает во мне самые тяжелые воспоминания, соединяется даже с некоторым укором совести... В течение трех месяцев на семью из четырех человек (сам, старуха, слабоумный сын и другой сын семнадцати лет) было выдано ровно два пуда хлеба. Понятно ужасное положение этой семьи».

Ему удалось открыть в лукояновских деревнях шестьдесят столовых, он спас жизни десяткам людей. К нравственным мукам присоединялись физические. Это была тяжелая работа, требовавшая громадного напряжения. Он составлял в каждой деревне списки голодающих, устраивал столовые; зимой в открытых санях мотался из стороны в сторону на «шиблях» и ухабах, весной пробирался в тряской телеге по раскисшим дорогам; вечерами и ночами вместо отдыха обрабатывал собранные за

день наблюдения и писал корреспонденции о голоде в «Русские ведомости», стараясь успеть к сроку.

Здесь, в глухих деревенских углах, и родилась в 90-х годах народная легенда о Короленко. Среди местного крестьянского населения его появление и его деятельность вызвали массу разнообразных толков. Из уст в уста передавались рассказы о каком-то «Короленке» (королевице), который кормит голодающих людей и раздает им бесплатно лошадей. Ту же легенду, но уже в Нижнем Новгороде, слышал М. Горький. Дворник каспийского рыбопромышленника, говоря ему о каких-то незаконных намерениях своего хозяина, таинственно понизив голос, сообщил: «Он бы это дело сварганил, да — Короленки боится! Тут, знаешь, прислали из Петербурга тайного человека, Короленкой зовется, иностранному королю племян, за границей наняли, чтобы он, значит, присматривал за делами — на губернатора-то не надеются. Короленко этот уж подсек дворян — слышал?»

Очерковый цикл «В голодный год» имел большой успех: он печатался в газете «Русские ведомости» (1892—1893), журнале «Русское богатство» (1893), а в конце 1893 г. вышел отдельной книгой.

Публицистика

«Я беллетрист только наполовину», — говорил Короленко. Дело в том, что львиная доля времени и сил была отдана им публицистике. Она давала ему возможность вмешаться прямо, энергично, с практическими целями в те области жизни, которые требовали внимания общества к себе. Задача публицистики, по мнению Короленко, заключается в том, чтобы «стоять на страже законного порядка повсюду». В статье «**Текучая жизнь**», опубликованной во второй книжке журнала «Русская мысль» за 1893 г., он дал определение этой задачи как «предупредительной, нравственно-санитарной», пояснив свою мысль: «Печать преследует «возможности», исправляет условия, способствующие зарождению, благоприятствующие развитию микробов хищения. А эти условия — халатность, домашность, кумовство, смещение своего кармана с общественным, наконец, отсутствие ответственности и контроля. Вот почему истинная роль прессы — преследовать не столько самое хищение, сколько эту бесконтрольность и халатность».

Он утверждал, что перо журналиста — это тоже оружие, которым «можно наносить и отражать удары». С именем Короленко связано начало гласности в России. Он отрицал правительственную реформу, провозгласившую при Александре III (которому он отказался присягать в 1881 г. и был отброшен в глубину Сибири) расцвет «дворянской эры»,

когда всерьез стали подумывать о возвращении крепостнических порядков. Отпор и сопротивление пришли с неожиданной стороны, со стороны местной печати, где главенствующую роль играл Короленко. Он был инициатором на шумевшей истории с нижегородским дворянским банком, которая вызвала большой резонанс: доказал с фактами в руках тайное воровство, злоупотребления и взаимное укрывательство. Назначенной, наконец, ревизией в банке открылись громадные хищения. Несколько его директоров попали под суд, а сам банк был изъят из рук нижегородского дворянства и перешел в казну. Корреспонденции Короленко были выпущены отдельной брошюрой «В нижегородском дворянском банке» и значительно продвинули вперед самосознание общества, основательно поколебав устои «диктатуры дворянства». Таким образом, его журналистские «партизанские набеги» часто оказывались выигранными крупными победами, а публицистические удары всегда достигали цели, которая скрывалась за плечами ловких, «практических» людей, столпов («столбов», как их называл Короленко) общества. Он, например, первым обратил внимание на причины краха акционерного пароходного общества «Дружина», вызванные жульническими махинациями, и горячо отстаивал интересы мелких вкладчиков, за счет которых пытались решить свои трудности крупные финансисты.

Следующей корреспондентской кампанией Короленко стали его очерки о кустарных промыслах в селе Павлове и об ужасных условиях труда и жизни кустарей на грани вымирания («Павловские очерки», 1890 г.).

В 1892 г. сначала в газете «Русские ведомости», а затем в журнале «Русское богатство» стали появляться его очерки о голоде в деревнях Нижегородской губернии. Он вновь воспользовался пером журналиста как «средством общественного воздействия». Материальная помощь на устройство столовых для голодающих, чем он занимался, стекалась к нему не только из русских, но и зарубежных частных источников, но ее катастрофически не хватало, так как государство открыто демонстрировало антинародную, «мужиконенавистническую» политику, и крестьянство погибало от голода «на лучших землях». Обличительный резонанс и общественная значимость очерков были исключительно велики: с картинами вымирающей русской деревни и с практическими предложениями противостоять этой страшной беде с Короленко мог соперничать только Лев Толстой с его статьями о голоде, а в организации столовых для голодающих крестьян — Чехов, зимой 1892 г. оказавшийся в «глубинке» Нижегородской губернии, используя собранные им с этой целью частные пожертвования.

Здесь же, в Нижнем Новгороде, Короленко начал распутывать тайну так называемого «мултанского дела»: попытку царского суда обвинить целую народность (удмуртов) в человеческих жертвоприношениях, — и доказал абсурдность этих наветов (имеющих цель столкнуть разные народы между собой) и невиновность людей, дважды (!) осужденных перед тем на каторгу. На последнем суде в мае 1896 г. Короленко выступил в качестве одного из защитников, речь его произвела потрясающее впечатление, люди плакали, слушая его. Несмотря на все попытки судебного ведомства усилить обвинение: пытки, подкупы, лже-свидетельства, подбор присяжных заседателей, отказ в вызове свидетелей и т.п., — был вынесен оправдательный приговор. В серии статей **«Мултанское жертвоприношение»** перед читателями развернулась драма забитой, темной деревни, воплотившаяся, как в символе, в растерзанном мертвом теле крестьянина-нищего, брошенном на непроезжей тропе, с отсеченной головой, вынутым сердцем и легкими. Эта корреспондентская работа, начатая в Нижнем Новгороде, а законченная, когда он уже был жителем Петербурга, стояла писателю, по собственному признанию, нескольких лет жизни. От переутомления и нервного напряжения, вызванного ею, он уже никогда не оправился, не помог и переезд в Полтаву (1900).

К подобным выступлениям относится статья **«Бытовое явление»** (1910) — протест писателя против смертных казней, которые получили в России такое распространение, благодаря действию военных судов, что стали не исключением, а страшной бытовой нормой. Лев Толстой признавался в письме к автору: «Во время чтения не мог удержаться от слезы, а рыдания».

Общественная деятельность Короленко в Полтаве, когда он с присущей ему открытостью, страстностью выступал против насилия, требовал уважения прав личности, соблюдения законов и как истинный рыцарь справедливости, с открытым забралом, рискуя ежедневно головой, бросался спасать безвинных людей из тюрем и действительно спасал многих, вызволял даже из застенков ЧК, обреченных на бессудные расстрелы. Его выступления правозащитника привели к тому, что Полтаву миновали кровавые еврейские погромы. В 1913 г. он написал серию статей под общим заглавием **«Дело Бейлиса»**. Мендель Бейлис — приказчик кирпичного завода в Киеве обвинялся в убийстве с ритуальной целью мальчика. Это было такое же откровенно сфабрикованное «дело», как и в Мултани, не правосудие, а «шабаш», по его словам. Он вновь взял на себя роль защитника и своими статьями способствовал оправданию ни в чем не повинного человека.

В 1920 г. Короленко работал над «Письмами к А.В. Луначарскому». Посетив Полтаву 7 июня, Луначарский, тогда нарком просвещения, предложил ему обменяться письмами на общественные и политические темы, обещая ответить на них, а затем способствовать их публикации. Ни то, ни другое не было им выполнено. Более того, Луначарский распространял ложные представления о якобы положительном отношении Короленко к большевикам. «Письма к А.В. Луначарскому» впервые были опубликованы в Париже (1922).

В этом своем ярком публицистическом выступлении, которое требовало большого мужества, Короленко выдвинул ряд острых вопросов, касавшихся политической, общественной, экономической деятельности большевиков. Автор отмечал роковую для России идею разрушения капиталистического производства, отданного «на поток и разграбление». Было, однако, забыто, утверждал Короленко, что это в значительной мере и народное достояние, требовавшее «надлежащего усовершенствования и дальнейшего развития, а не уничтожения».

Действия большевиков были предательством и по отношению к самому народу: уничтожение всех свобод и произвол, доведенный до гипертрофированных размеров. Если раньше полиция не имела права казни, то сейчас в действиях представителей Чрезвычайной комиссии казни стали бессудными, волна террора, обращенного против населения страны, оказалась несравненно выше, чем в то время, когда писалось «Бытовое явление»: расстрелы допускались «с ужасающей свободой и легкостью». Это был не просто экономический и социальный, а кровавый эксперимент, который захватил в свою орбиту не только «буржуазию», но и крестьян и рабочих. Наконец, искаженный, по-своему истолкованный «марксизм» привел к изоляции России от европейских социалистических движений и концепций: «вместо социализма ввели грубую солдатчину, вроде янычарства». Короленко также обратил внимание на жалкое положение, в какое была поставлена интеллигенция из-за ничтожной оплаты ее труда.

«Письма к А.В. Луначарскому» были самым ярким и исключительным по своей смелости публицистическим выступлением в эпоху тоталитарного режима. Короленко оказался первым и единственным, кто открыто — притом в самой России, в обстановке жесточайших репрессий — сказал о том, что псевдореволюционные решения привели государство на грань катастрофы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Своеобразие эстетических представлений писателей и закономерности историко-литературного процесса XIX в. Неповторимая писательская манера, дающая основание для не просто *сопоставления*, а скорее *противопоставления* оригинальных творческих индивидуальностей, не исключает *общности* их эстетических представлений, которые и определяют в конце концов общность характерных черт русской литературы XIX в., ее феноменальность.

Центральная черта русской литературы рассматриваемого периода заключается в том, что это искусство *глубоких, выстраданных* идей. *Этика и эстетика* здесь сливаются воедино, создавая напряженную динамику литературного развития: Жуковский, Пушкин, Лермонтов, Гоголь. Середина — конец столетия еще более подчеркивают эту особенность. «Писать надо тогда, когда не можешь не писать», — говорит Толстой, т.е. когда ты в состоянии высказать мысли, жизненно необходимые для людей. Ему вторит Чехов в одном из писем А. Суворину: «Старые мастера, как соком, пронизаны чувством цели», а в «Доме с мезонином» заключает: «Науки и искусства, когда они настоящие, стремятся не к временным, не к частным целям, а к вечному и общему, — они ищут правды и смысла жизни, ищут бога, ищут душу». Но ведь это не что иное, как повторение завета Пушкина своим современникам: стремиться к тому, чтобы писательская рука не трудилась «по пустякам».

Вторая важнейшая черта, и тоже сквозная, литературного процесса заключается в ориентации авторов на *читательское восприятие*. Тютчевская формула:

Нам не дано предугадать,
Как наше слово отзовется,
И нам сочувствие дается,
Как нам дается благодать...

— имела в виду не писательскую обособленность, отчужденность, а стремление к созданию такой эмоционально насыщенной, выразительной художественной формы, которая бы способна была вызывать именно ответный читательский отклик-сочувствие тому, что было некогда пережито художником.

Так возникает не только особенная *мощь, масштабность* идей литературы этой поры, до сих пор нас поражающая, но еще и *эмоциональная* их сила, их всеобщая «заразительность», по определению Толстого.

Мысль переносится этими мастерами в область чувства и потому захватывает необычайно. «Богатые результаты совершеннейшей умственной лаборатории делаются общим достоянием, — говорит Островский в «Застольном слове о Пушкине», — высшая творческая натура влечет и подраживает к себе всех».

Поэтому литература рассматривается писателями этой поры как важнейшее *средство общения* людей между собой. Следствием же этого, производной величиной от подобных авторских устремлений становится еще одна важнейшая особенность литературного процесса XIX в. — его *демократизм*. Наиболее полное выражение эта идея получила в раздумьях Толстого об истории искусства, которую он истолковывает не с точки зрения эволюции идеологических критериев, а как смену художественных форм. В этом смысле, утверждает Толстой, искусство — и литературу в том числе — можно представить себе в виде конуса или горы. Основание горы велико — это фольклор, народное творчество, простота и доступность форм. По мере того как в дело вступают профессиональные мастера, формы усложняются, но вместе с тем катастрофически сужается круг воспринимающих искусство. Задача состоит в том, чтобы с вершины изощренных приемов, сохраняя накопленный творческий опыт, вернуться к основе и вновь завоевать обширную читательскую аудиторию. Но это потребует от писателей громадных усилий.

Проблемы периодизации. Таким образом, достижения, которые демонстрирует русская литература XIX в., объясняются пристальным вниманием писателей к самой природе искусства слова, к постижению его внутренних законов. Но в них же следует искать и обоснование градациям, особенностям самого движения, развития историко-литературного процесса.

Прежняя периодизация, предлагавшаяся, как ее определяли, «марксистско-ленинской» эстетикой и теорией литературы, насильственно подчинявшая историю литературы истории, к тому же весьма субъективно, произвольно интерпретируемой, рухнула. Новая пока что еще не создана.

Однако именно русская литература, о которой мы говорим, с ее отчетливо выраженными чертами и свойствами дает основания для того, чтобы выделить некоторые закономерности, резко бросающиеся в глаза. Причем они обосновываются теми же *объективными* факторами, связанными с природой литературы как вида искусства.

Яркая особенность историко-литературного процесса этой поры заключается в контрастном сочетании *двух типов* творчества в их развитии, становлении. Первый — *эволюционный*, основывающийся на традиции и трансформирующий ее. Второй можно уподобить стреми-

тельному протуберанцу. Это громадной силы *творческий взрыв*, возмущение, катаклизм, в результате чего возникают совершенно новые формы, которые не существовали прежде, — верный признак появления нового художественного гения. Великие писатели и выдающиеся таланты работают в знакомых художественных пределах. Гений же всегда находит новое, он всегда — новатор, ниспровергатель традиций, всегда устраивает настоящий погром в устоявшихся нормах, рождая дерзкие открытия, новации. Толстой, подводя итог развитию литературы XIX в., замечает: «История русской литературы начиная со времени Пушкина не только представляет много примеров отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противного. Начиная с «Мертвых душ» Гоголя и до «Мертвого дома» (им имелись в виду «Записки из Мертвого дома») Достоевского». Такие мощные всплески всемирных *преобразований* в сфере давно сложившихся, незыблемых, кажется, приемов и форм дает в XIX столетии именно русская литература: Пушкин — в поэзии, прозе малых форм, драме, Толстой и Достоевский — в области романских жанров, Чехов — в драматургическом роде творчества, в рассказах и повестях. Это именно интенсивные, сконцентрированные прорывы в искусстве слова, сохраняющие свою свежесть и жизненную стойкость до сих пор.

Это самое сильное и продуктивное направление историко-литературного процесса имеет свои истоки в творчестве Пушкина, а затем в 40-х годах, когда почти одновременно в литературу входят Герцен, Тургенев, Островский, Салтыков-Щедрин, Достоевский. Энергичный художественный поиск в 50-е годы будет подхвачен Толстым, а в 60-е — Достоевским (начало второго периода его творчества).

Писателями ставятся громадные нравственные, психологические, философские проблемы постижения мира и человека, его души. Посуди дела, это было продолжением пушкинской традиции, развитием идей его «Пророка» — художественным исследованием тайн творчества и жизни:

И внял я неба содроганье,
И горних ангелов полет,
И гад морских подземный ход,
И дольней лозы прозябанье...

Другое направление возникает позднее, в 60-е годы: Николай Успенский (двоюродный брат Глеба Успенского), Помяловский, Решетников, Слепцов, т.е. более скромные, чем корифеи 40–50-х годов, художественные таланты, а стало быть, и более скромные художественные результаты.

Там — многообразная, многоцветная картина мира, создавая которую, писатель так или иначе *пророчествует*, поднимает читателей до уровня выстраданных им идей, представлений о том, что должно, что истинно, что жизненно необходимо для человека, чтобы чувствовать себя человеком. Поэтому-то такие громадные усилия в области поисков формы — это были великие и гениальные мастера. «Глаголом жечь сердца людей» значило для них проявлять *глубочайшую искренность* в сочетании с такой же глубокой *аналитической* способностью — постижением целостности мироздания, законов бытия, и одновременно — с *остротой критики* действительности, а все это достигается не только мудростью, но еще и при условии подлинного совершенства создаваемой формы.

Здесь же — в пределах второго направления историко-литературного процесса — было уже нечто иное: более узкое по своим тенденциям и более бледное по художественным достижениям творчество. Писатели сосредоточили свое внимание исключительно на *социальных* вопросах, на положении народной массы.

Это был тоже известного рода прорыв: народ, который раньше был представлен в «качестве декорации» (Салтыков-Щедрин), вышел на авансцену и потребовал внимания к себе, к своему бедственному положению, права на подробное, этнографически точное изображение своего существования. «Не начало ли перемены?» — так назвал Чернышевский свою знаменитую статью 1861 г. о рассказах Николая Успенского.

Новое направление будет подхвачено волной народнической литературы в 70-е годы, но еще раньше ему пробивали путь писатели совершенно иной ориентации, например П.И. Мельников (Андрей Печерский) с его рассказами и повестями, а затем с романом-диалогией, в которых тоже был очень силен этнографический колорит.

Однако в 80-е годы эти два потока *сливаются* в творчестве гениальных мастеров и крупнейших художественных талантов: «Власть тьмы» Толстого, рассказы и повести Лескова, путевые очерки и очерковые циклы Короленко, творчество Чехова.

Еще одна черта историко-литературного процесса заключается в том, что в конце века он оказался на *перепутье*: происходит переход от двучной (бинарной) системы, свойственной предшествующей литературе, к тричной (тернарной). До сих пор доминировали *два потока*, два встречных движения, представляющие собой внутреннее единство: небо и земля, рай и ад, Бог и дьявол, горние выси веры и убогий практицизм неверия, романтические «отцы» и одержимые бесовщиной атеизма «дети». *Третий путь*, дополняющий бинарную

систему, был четко обозначен в творчестве Чехова — естественнонаучный, естественноправовой, светская, а не сакральная культура. Однако и при тронной системе этот новый путь сохранял в себе широкое нравственное дыхание, свойственное предшествовавшей русской литературе. Точка зрения «здорового смысла» не отрицала тайн «русской души», по-прежнему резко отличавшей отечественную литературу и на этой стадии ее развития от европейского прагматизма.

Спустя семь лет после смерти Толстого в России произошла катастрофа — общественная, экономическая и гуманитарная, — трагическая по своим последствиям. Революция 1917 г. уничтожила саму возможность существования подобной литературы. Однако со временем ее значение как определенного историко-культурного явления еще более актуализировалось, настолько велико оказалось ее влияние на мировой литературный процесс. Ныне все чаще говорят о существовании трех этапов в развитии всемирной культуры, имея в виду Античность, Возрождение и Русскую литературу XIX в.

Литература

В.А. Жуковский

- Веселовский А.Н.* В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». М., 1999.
- Касаткина В.Н.* Поэзия В.А. Жуковского. М., 1998.
- Семенко И.* Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975.
- Янушкевич А.С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. Томск, 1985.

К.Н. Батюшков

- Коровин В.И.* «И жил так точно, как писал...» (К.Н. Батюшков). М., 1987.
- Кошелев В.* Константин Батюшков. Странствия и страсти. М., 1987.
- Майков Л.Н.* Батюшков, его жизнь и сочинения. М., 2001.
- Фридман Н.В.* Поэзия Батюшкова. М., 1971.

Творчество декабристов

- Архипова А.В.* Литературное дело декабристов. Л., 1987.
- Базанов В.Г.* Очерки декабристской литературы: Поэзия. М.; Л., 1961.
- Декабристы и русская культура. Л., 1975.
- Касаткина В.Н.* Поэзия гражданского подвига. Литературная деятельность декабристов. М., 1987.

А.С. Грибоедов

- «Век нынешний и век минувший...»: Комедия «Горе от ума» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002.
- Гершензон М.О.* Грибоедовская Москва. М., 1987.
- Лебедев А.А.* Грибоедов. Факты и гипотезы. М., 1980.
- Медведева И.Н.* «Горе от ума» Грибоедова. М., 1974.

А.С. Пушкин

- Бочаров С.* Поэтика Пушкина. М., 1974.
- Гей Н.К.* Проза Пушкина. М., 1989.
- Грехнёв В.А.* Мир пушкинской лирики. Нижний Новгород, 1994.
- Лотман Ю.М.* А.С. Пушкин. Исследования и статьи. М., 1996.
- Непомнящий В.С.* Пушкин. Русская картина мира. М., 1999.
- Томашевский Б.В.* Пушкин. Т.1, 2. М., 1990.
- Фортунатов Н.М.* Эффект Болдинской осени. Нижний Новгород, 1999.

М.Ю. Лермонтов

- Максимов Д.Е.* Поэзия Лермонтова. М., 1964.

- Ермоленко С.И.* Лирика М.Ю. Лермонтова: Жанровые процессы. Екатеринбург, 1996.
- Михайлова Е.* Проза Лермонтова. М., 1957.
- Виноградов В.В.* Стиль прозы Лермонтова // Литературное наследство. М., 1941. Т. 43–44.
- Мануйлов В.А.* Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: Комментарий. Л., 1975.

Е.А. Боратынский

- Альми И.Л.* О поэзии и прозе. СПб., 2002.
- Бочаров С.Г.* Поэзия таинственных скорбей // *Боратынский Е.А.* Стихотворения. Проза. Письма. М., 1983.
- Тойбин И.М.* Тревожное слово: О поэзии Е.А. Боратынского. Воронеж, 1988.
- Хетсо Г.* Евгений Боратынский: Жизнь и творчество. Oslo; Bergen, Tromsø, 1973.

Н.В. Гоголь

- Вайскопф М.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993.
- Гиппиус В.* Гоголь, Зеньковский В. Гоголь. СПб., 1994.
- Гуковский Г.А.* Реализм Гоголя. М., 1959.
- Манн Ю.* Поэтика Гоголя (любое издание).
- Мочульский К.* Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1978.
- Соколов Б.В.* Гоголь: Энциклопедия. М., 2003.

Натуральная школа

- Березина В.Г.* Этюды о Белинском — журналисте и критике. СПб., 1991.
- Бочаров А.Г.* Жанры литературно-художественной критики. М., 1982.
- Егоров Б.Ф.* О мастерстве литературной критики: Жанры, композиция, стиль. Л., 1980.
- Кулешов В.И.* Натуральная школа в русской литературе XIX века. 2-е изд. М., 1982.
- Недзвецкий В.А.* Русская литературная критика XVIII—XIX веков. МГУ, 1994.

А.И. Герцен

- Гинзбург Л.Я.* О психологической прозе. Л., 1977.
- Герцен —художник и публицист. М., 1977.
- Лосский Н.О.* История русской философии. М., 1991.
- Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века. М., 1982.

А.А. Фет

- Благой Д.* Мир как красота (о «Вечерних огнях» А. Фета). М., 1975.
Бухштаб Б.Я. А.А. Фет. Очерк жизни и творчества. Л., 1990.
Скатов Н.Н. Лирика А.А. Фета (источки, методы, эволюция) // Русская литература. 1972. № 4.

Ф.И. Тютчев

- Озеров Л.* Поэзия Тютчева. М., 1975.
Пигарев К.В. Тютчев и его время. М., 1978.
Петров А. Личность и судьба Тютчева. М., 1992.
Чагин Г. Федор Тютчев: Женщины в его жизни и творчестве. М., 1999.

Н.А. Некрасов

- Краснов Г.В.* Последние песни. М., 1981.
Прокишин В.Г. «Где же ты, тайна довольства народного?» М., 1990.
Скатов Н.Н. Некрасов. М., 1994.
Чуковский К.И. Мастерство Некрасова. М., 1971.

А.К. Толстой

- Виролайнен М.Н.* Драматургия А.К. Толстого // История русской драматургии: Вторая половина XIX – начало XX века до 1917 года. Л., 1987.
Лебедев Ю.В. К отчизне пламени и слова. О поэзии А.К. Толстого // Литература в школе, 2006, №8. С. 3–8.
Стафеев Г. А.К. Толстой. Тула, 1967.
Ямпольский И.Г. А.К. Толстой // Ямпольский И.Г. Середина века. Очерки о русской поэзии 1840–1870-х годов. Л., 1974.

И.А. Гончаров

- Краснощекова Е.А.* Иван Александрович Гончаров. Мир творчества. СПб., 1997.
Недзвецкий В.А. Гончаров— романист и художник. М., 1992.
Пруцков Н.И. Мастерство Гончарова-романиста. М.; Л., 1962.
И.А. Гончаров в русской критике. Вступ. статья М.Я. Полякова. М., 1958.

И.С. Тургенев

- Курляндская Г.Б.* И.С. Тургенев и русская литература. М., 1980.
Маркович В.М. Тургенев и русский роман XIX века. Л., 1982.

- Муратов А.Б.* Тургенев-новеллист (1870–1880). Л., 1985.
Пустовойт П.Г. Творческий путь Тургенева. М., 1977.
Чичерин А.В. Тургенев, его стиль// Мастерство русских классиков. М., 1969.

А.Н. Островский

- Билинkis М.Я., Евдокимова О.В., Маркова В.М.* и др. Русская трагедия: пьеса А.Н. Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002.
Журавлева А.И. Островский – комедиограф. М., 1981.
Лакшин В. А.Н. Островский. М., 1976.
Холодов Е.Г. Драматург на все времена. М., 1975.

Н.Г. Чернышевский

- Вердеревская Н.А.* Роман Н.Г. Чернышевского «Что делать?». М., 1982.
Пинаев М.Т. Н.Г.Чернышевский. Художественное творчество. М., 1984.
Покусаев Е. И. Н.Г.Чернышевский: Очерк жизни и творчества. М., 1976.
Старыгина Н.Н. Русский роман в ситуации философско-религиозной полемики 1860–1870-х годов. М., 2003.

М.Е. Салтыков-Щедрин

- Горячкина М.С.* Сатира М.Е. Салтыкова-Щедрина. М., 1985.
Дмитренко С.Ф. Щедрин: Незнакомый мир знакомых книг. М., 1998.
Николаев Д.П. Смех Щедрина: Очерки сатирической поэтики. М., 1988.
Кирпотин В. М.Е. Салтыков-Щедрин. Жизнь и творчество. М., 1955.
Покусаев Е.И. «Господа Головлевы» М.Е. Салтыкова-Щедрина. М., 1975.

Ф.М. Достоевский

- Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972.
Волгин И.Л. Последний год Достоевского. М., 1991.
Достоевский Ф.М. Об искусстве. М., 1973.
Карякин Ю. Достоевский и канун XXI века. М., 1989.
Касаткина Т.А. О творческой природе слова: онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004.

Кирпотин В.Я. Мир Достоевского. М., 1983.

Фортунатов Н.М. Речь Достоевского о Пушкине как феномен формы
// *Фортунатов Н.М., Фортунатова В.А.* Болдинские диалоги.
Нижний Новгород, 2006.

Л.Н. Толстой

Билинkis М.Я., Евдокимов О.В., Маркович В.М. и др. Война из-за «Войны и мира»: роман Л.Н.Толстого «Война и мир» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002.

Бочаров. С.Г. Роман Л. Толстого «Война и мир». М., 1987.

Фортунатов Н.М. Творческая лаборатория Л.Толстого. М., 1983.

Храпченко М.Б. Лев Толстой как художник// *Храпченко М.Б.* Собр. соч. Т.2. М., 1980.

Цвейг С. Великая жизнь (Лев Толстой)// *Цвейг С.* Собр. соч.: в 6 т. Т. 6. Тула, 1984.

А.П. Чехов

Бердников Г.П. А.П.Чехов. Идеиные и творческие искания. М., 1980.

Дерман А. О мастерстве Чехова. М., 1959.

Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979.

Паперный З. «Вопреки всем правилам». Пьесы и водевили Чехова. М., 1982.

Полоцкая Э.А. А.П. Чехов: движение художественной мысли. М., 1979.

Фортунатов Н.М. Музыкальность прозы Чехова// *Фортунатов Н.М.* Пути исканий: о мастерстве писателя. М., 1974.

П.И. Мельников (Андрей Печерский)

Аннинский Л.А. Три еретика. М., 1988.

Гиевковская Е.В. Мастерство романиста П.И. Мельникова – Андрея Печерского. (Диалогия «В лесах» и «На горах»): характерология, художественное пространство и время. Нижний Новгород, 2003.

Н.С. Лесков

Аннинский Л.А. Лесковское ожерелье. М., 1986.

Горелов А.А. Н.С.Лесков и народная культура. Л., 1988.

Лесков А.Н. Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным записям и памятам. В 2 т. М., 1984.

Столярова И.В. В поисках идеала: Творчество Н.С. Лескова. Л., 1978.

Троицкий В.Ю. Лесков-художник. М., 1974.

В.Г. Короленко

Бялый Г.А. В.Г. Короленко. Л., 1983.

Короленко В.Г. О литературе. М., 1957.

Негретов П.И. В.Г. Короленко. Летопись жизни и творчества. 1917–1921. М., 1990. (Письма к Луначарскому: С. 232–268).

Фортунов Н.М. В.Г.Короленко в Нижнем Новгороде. 1885–1896. Горький, 1986.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ЛИТЕРАТУРА 1800–1840-х ГОДОВ	13
В.А. Жуковский (1783–1852)	17
Лирика	19
Баллады	24
Поэтическое слово	32
К.Н. Батюшков (1787–1855)	34
«Речь о влиянии легкой поэзии на язык»	35
Жанровая система лирики	36
Антологическая лирика. Историческая элегия. Дружеское послание. «Видение на берегах Леты»	
Творчество декабристов	44
Система ключевых понятий	46
Мифологизация истории	47
Своеобразие лирики	49
Цикл К.Ф. Рылеева «Князю Е.П. Оболенскому»	52
Стилевые течения	53
Лиро-эпические жанры: декабристская поэма, думы	54
А.С. Грибоедов (1795–1829)	59
Комедия «Горе от ума»	60
Традиционное и новаторское. Принципы создания образов. Структура конфликта. Сюжет. Язык комедии.	
А.С. Пушкин (1799–1837)	71
Лицейский период: (1813 – лето 1817)	72

Жанровые поиски. Дружеское послание. Элегия.
Синтез жанровых форм.

Петербургский период: (осень 1817 – весна 1820) 78
Ода «Вольность». «Деревня». Гражданская лирика.

Лирика южной ссылки (1820–1824) 83
«Погасло дневное светило...». Исторические элегии.
Антологическая лирика. Жанр баллады. Жанр дружеского
послания южного периода.

Лирика второй половины 20-х годов 90
«К морю». «Песни о Стеньке Разине». «Подражания Корану».
Русская природа и диалектика чувства в лирике. Становление
философской лирики

Лирика 30-х годов 96
«Бесы». Философская проблематика. Тема творчества.
«Каменноостровский цикл»

Роман «Евгений Онегин» 102
Проза 111
Поэмы 117
Драматургия 122
«Борис Годунов».
«Маленькие трагедии»

М.Ю. Лермонтов (1814–1841) 130

Лирика 132
Цитатность ранней лирики. Образы природы и их
художественная функция. Лермонтовское мировосприятие.
Религиозная тематика. Мотив одиночества. «Пророк»

Становление психологизма (роман
«Княгиня Лиговская») 139
«Герой нашего времени» 143
Проблема художественного метода.
Сюжетно-композиционные особенности.
Структура портретных описаний.
Принципы психологического изображения.

Драматургия	150
Е.А. Боратынский (1800–1844)	156
«Финляндия». Тема раздвоенного сознания. Элегия и ее разновидности. Понятие «душевный холод». «Сумерки». Мысль как тема лирики	
Н.В. Гоголь (1809–1852)	165
От «Вечеров на хуторе близ Диканьки» к «Миргороду»	166
Цикл «петербургских повестей»	169
Новаторство Гоголя-драматурга. «Ревизор»	174
«Мертвые души»	178
Этюды национального характера. Образы помещиков. Образ Чичикова	
ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА	188
«Натуральная школа»	190
Литературная теория натуральной школы. Литературно-критическая деятельность В.Г. Белинского. Художественный метод натуральной школы	
А.И. Герцен (1812–1870)	198
Начало литературной деятельности.	
«Записки одного молодого человека»	200
Проза 40-х годов. «Кто виноват?»	203
«Былое и думы». Проблема метода и жанра	206
А.А. Фет (1820–1892)	210
Идея красоты	212
Художественная позиция поэта в контексте эпохи	214
Способы развертывания лирического сюжета	216

Ф.И. Тютчев (1803–1873)	218
Мотивы лирики	220
Денисьевский цикл	230
Н.А. Некрасов (1821–1875)	232
Поэтическое творчество 40–50-х годов	235
Новаторские черты лирики. Эпическое начало в поэзии	240
Поэзия сердца: любовная лирика	242
О поэте и поэзии. «Поэт и Гражданин»	246
Мастер стиха	253
Поэмы	256
А.К. Толстой (1817–1875)	266
Лирика	266
Сатирические произведения	274
Драматическая трилогия	275
И.А. Гончаров (1812–1891)	278
Художественный метод	279
«Обыкновенная история»	281
Концепция мира и личности. «Фрегат «Паллада»	285
«Обломов»	288
«Обрыв»	294
И.С. Тургенев (1818–1883)	297
Лирика	299
Творчество 40 – 50-х годов	301
«Рудин». «Дворянское гнездо»	306
Романы Тургенева: особенности поэтики	312
Творчество 70–80-х годов	318
А.Н. Островский (1823–1886)	320
Начало творческого пути. Феномен «Банкрота»	323
Сценический успех	330
От «Грозы» к «Бесприданнице»	334

Комедии конца 60-х-начала 70-х годов	338
Исторические хроники. Пьесы из театральной жизни	344
«Снегурочка»	352
Великий мастер формы	354
Диалектика правды и художественного вымысла.	
Принципы создания характеров. Сюжетные построения.	
Особенности художественной структуры. Поэтика заглавий: язык пьес Островского.	
 Н.Г. Чернышевский-романист и русская демократическая беллетристика 60-х годов	368
Художественный метод Чернышевского-романиста	370
«Что делать?»	371
 Демократическая беллетристика 60-х годов: Н.Г. Помяловский, В.А. Слепцов, Ф.М. Решетников	376
 М.Е. Салтыков-Шедрин (1826–1889)	381
Начало литературной деятельности	382
Творчество 50-х-60-х годов. «Губернские очерки»	383
«Глуповский» цикл: «История одного города»	387
«Господа Головлевы»	394
Сказки	399
 ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XIX ВЕКА	402
 Ф.М. Достоевский (1821–1881)	406
Достоевский и его истолкователи	409
Писательский поиск	412
Дважды начинавший творческий путь. Роды творческой деятельности. Достоевский как религиозный писатель и художник-мыслитель. Проблематика романов.	
 Поэтика. Общие идеи	425
Ниспровергатель сюжетных догм	428

Трагедийность коллизий и ее формы. Новые
способы построения сюжета

Принципы характерологии	437
Черты архитектоники	441

Л. Н. Толстой (1828–1910)	450

Начало творческого пути	452

Формирование писательской направленности. Литературные
дебюты. Целеустремленность поиска

«Война и мир»	458

История создания. Реальность вымысла и вымысел реальности.
Сюжетные параллели. Народная тема в романе.

Проза 70-х годов	473

Рассказы для детей. «Анна Каренина»: религиозно-философская
идея в романе, русская жизнь под полемическим ударом автора.

Духовный кризис	476

Проза 80-х годов	478

«Народные рассказы». Повести

Проза 90-х годов	483

«Крейцера соната». «Хозяин и работник».

«Воскресение»	486

Острота авторской критики. «Рабство нашего времени»: народ
в романе. Светское общество, бюрократическая система, церковь.
Символика названия романа

Новаторство романной техники	500

О жанре романов Толстого. Проблемы характерологии:
теория характера. Объективность повествования.
Принципы портретирования.
Пластика изображения.

Драматургия	513

«Власть тьмы». «Плоды просвещения».
«Живой труп».

А.П. Чехов (1860–1904)	522
От «Антоши Чехонте» к А.П. Чехову	524
Многоликость Чехонте. Легенды о Чехове.	
Поиск собственного пути	527
Пародии Чехонте. Рождение новой формы. Труд как «первооснова» писательского успеха.	
Энциклопедичность картин русской жизни	542
Эволюция авторских идей	544
«Крестьянские» рассказы. Рассказы и повести 1880–1900-х годов.	
Новаторство Чехова-прозаика	553
Парадоксы художественной системы.	
Разрушение традиций.	
Особенности композиции.	
Феномен «прозы настроений»	
Драматургия	561
Общие положения.	
Проблематика. Особенности архитектоники пьес.	
Характерология.	563
«Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад»	
Черты поэтики драматургии Чехова	575
 ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ	
В ЛИТЕРАТУРЕ 50–90-Х ГОДОВ	581

П.И. Мельников (Андрей Печерский)	
(1818–1882)	586
Летописец нижегородского края	589
Роман-диалогия «В лесах» и «На горах»	595
Исследователь раскола. Краевед	603
 Н.С. Лесков (1831–1895)	609
Становление творческого метода	611
«Соборяне»	615

«Праведнический» цикл. «Очарованный странник»	618
«Левша»	624
В.Г. Короленко (1853–1921)	627
Писатель-беллетрист	628
Жанровые поиски. Отголоски ссыльных скитаний.	
Острота постановки нравственно-социальных проблем	
Мастер малых форм	637
Очерки, очерковые циклы	638
Публицистика	649
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	653
Своеобразие эстетических представлений писателей и закономерности историко-литературного процесса.	
Проблемы периодизации.	
Литература	658

Учебное издание

**Фортунов Николай Михайлович
Уртминцева Марина Генриховна
Юхнова Ирина Сергеевна**

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX века

**Редактор Т.А. Феоктистова
Внешнее оформление В.Н. Хомяков
Корректоры Т.В. Венедиктова, Г.Н. Петрова
Компьютерная верстка М.В. Семченко**

**Изд. № ЛЖ-298. Подп. в печать 18.09.07. Формат 60×88¹/₁₆.
Бум. офсетная. Гарнитура «Таймс». Печать офсетная.
Объем 41,16 усл. печ. л., 42,16 усл. кр.-отт.
Тираж 2 000 экз. Заказ № 3876.**

**ОАО «Издательство «Высшая школа»,
127994, Москва, Неглинная ул., 29/14, стр. 1.**

**Тел.: (495) 694-04-56
<http://www.vshkola.ru> E-mail: info_vshkola@mail.ru**

**Отдел реализации: (495) 694-07-69, 694-31-47, факс: (495) 694-34-86.
E-mail: sales_vshkola@mail.ru**

**Отпечатано ОАО «Ивановская областная типография»
153008, г. Иваново, ул. Типографская, д.6.
E-mail: 091-018@rambler.ru**