

У. К. Абдыханов

**ИСТОРИЯ РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
XIX ВЕКА
(2-я половина)**

У. К. Абдыханов

**ИСТОРИЯ РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
XIX ВЕКА**

(2-я половина)

Курс лекций

Для студентов специальностей:

6В01702– подготовка учителей русского языка и литературы,

6В0170– подготовка учителей русского языка и литературы в школах с нерусским языком обучения

Шымкент

2025

УДК 821.161.1=512.122

ББК А13

Учебное пособие рассмотрено и представлено к печати решением методического совета ЮКПУ имени Ө.Жәнібекова (протокол № от 2025г.)

Рецензенты:

Стычёва О. А. – кандидат педагогических наук, доцент кафедры казахской и мировой литературы ЮКПИ имени Өзбекәлі Жәнібекова

Маханова Г. Б. – кандидат филологических наук, доцент кафедры казахской и мировой литературы ЮКПИ ЮКПИ имени Өзбекәлі Жәнібекова

Жумагулова Ж. Ж. – кандидат филологических наук, доцент, завкафедрой русского языка и литературы ЮКУ им. М. Ауезова

Абдыханов У. К. История русской литературы XIX века (2-я половина). Курс лекций для студентов филологических факультетов университетов и педагогических институтов.– Шымкент, 2024. – 259с.

ISBN 5-7668-4343-3

В курсе лекций раскрываются характерные особенности историко-литературного процесса второй половины XIX века. Разделы, содержащие обзоры литературы отдельных периодов, включают главы монографического характера о художественном творчестве и эстетических исканиях крупнейших писателей этого периода (И. С. Тургенева, И. А. Гончарова, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Л. Н. Толстого, Ф.М.Достоевского, Н. С. Лескова, А. П. Чехова и др.).

У. К. Абдыханов

Лекция 15 СВОЕОБРАЗИЕ ПОЭЗИИ СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА

План:

1. Споры западников и славянофилов.
2. Смена литературных направлений:
 - а) реализм:
 - б) «натуральная школа».
3. Основные направления журналистики и критики.

Споры западников и славянофилов

40-е годы XIX в. в отечественном литературном движении стали временем прорыва к новым эстетическим горизонтам, временем сложного взаимодействия различных идейно-художественных систем и типов авторского сознания при доминировании ведущей тенденции – росте реалистических начал в прозе и поэзии.

Литература совершает стремительную эволюцию в эпоху, не богатую крупными историческими событиями, однако отмеченную углублением общественного и культурного развития. На переломе второго и третьего десятилетия николаевского правления, в прежних условиях крепостного права и преследования свободомыслия в обществе совершается громадная духовная работа, обостряется общественно-литературная мысль. Временем «наружного рабства и внутреннего освобождения» назвал А. И. Герцен ту эпоху. Наступило время духовного взлета, жарких философских, религиозных, исторических и литературных дискуссий. Порою они принимают форму острой идейной и литературной борьбы.

Вопрос о прошлом, настоящем и будущем России, о путях ее развития и роли во всемирной истории, в человеческом сообществе разделил образованное меньшинство на славянофилов и западников. Спор их был задан «Философическим письмом» П. Я. Чаадаева, опубликованным в московском журнале «Телескоп» в 1836 г., где автор, размышляя над судьбами Запада и России, католичества и православия, делал отрицательные выводы об исторической судьбе православной России. Идеи Чаадаева непосредственно «пробудили» два противоборствующих общественных направления: славянофилы, и западники 40-х годов с равным правом могли считать его и своим наставником, и оппонентом.

Ведущие идеологи и публицисты славянофильства 40-х годов: поэт и философ А. С. Хомяков, критик и публицист И. В. Киреевский, его брат П. В. Киреевский, общественный деятель Ю. Ф. Самарин, братья К.С. и И. С. Аксаковы – дети признанного писателя Сергея Аксакова, также известные литераторы.

Русское западничество той поры представляли В. Г. Белинский; А. И. Герцен; его друг и соратник Н. П. Огарёв; общественный деятель, профессор Московского университета Т. Н. Грановский; В. П. Боткин; П. В. Анненков, ставший первым биографом Пушкина; писатель и журналист И. И. Панаев.

И славянофилы, и западники были подлинными радетелями отечества, их объединяла неудовлетворенность итогами культурно-исторического развития России, жажда национального самосознания. И те, и другие говорили о необходимости отмены крепостного права, о гражданских правах и свободах. И те, и другие находились в оппозиции к царской бюрократии (но не к самому самодержавию, в отношении которого позиции каждого из участников движений были различными). Славянофилы и западники по-разному оценивали период Московской Руси и реформы Петра I, буржуазный экономический порядок Европы и патриархальные устои России. В поле обсуждаемых проблем был вопрос о назначении искусства, о художественности и народности литературы.

Собрания кружков Герцена и Белинского, литературные салоны и гостиные частных домов (П. Я. Чаадаева, Д. Н. Свербеева, А. П. Елагиной и др.), редакции журналов («Москвитянин», «Русская беседа», с одной стороны, и «Отечественные записки», «Современник» – с другой) – здесь разворачивалась живая полемика идейных и литературных противников, введших в активный речевой оборот и сами термины: западничество и славянофильство.

Символично заглавие статьи Хомякова «О старом и новом», положившей начало в 1839 г. славянофильскому направлению как таковому. В «былом», «старом» – в русских преданиях и традициях православия и народной нравственности, которая свободна от «барыша», своекорыстия, нужно искать начало «истинного православия». «Эти-то лучшие инстинкты души, образованной и облагороженной христианством, эти-то воспоминания древности неизвестной, но живущей в нас тайно, произвели всё хорошее, чем мы можем гордиться».

Предание, «преемство жизни» есть необходимейшая основа для её самосохранения, – писал К. Аксаков. Естественно поэтому преклонение славянофилов перед вековыми устоями монархии, русским общинным строем, христианскими коллективными, а не индивидуальными формами жизни, вплоть до «самоотречения». Соборность – так со времён первых славянофилов определяется особое качество русского, славянского братства, православного единения разных слоёв общества на основе самозабвенного служения «миру», «общине», «роду».

В искусстве и литературе славянофилы ценили то, что самобытно, в чём «творит» духовная сила народа. Для Хомякова это были иконы и церковная музыка, для К. Аксакова и Самарина – творчество Н. В. Гоголя, А. К. Толстого, В. И. Даля. В «Мёртвых душах» К. Аксаков видел гомеровскую эпичность – целостность, «сильное», «вечное», «положительное» начало, связанное с христианским идеалом. «Русская художественная школа», по мнению Хомякова, была «вопросом жизни и смерти в смысле деятельности нравственной и духовной». Поиск «внутреннего источника отечественного просвещения» одухотворял самих славянофилов на собственные творческие разыскания: они писали стихотворения и прозу, К. Аксаков был автором экспериментальной российской грамматики, Киреевский издал собранные им оригинальные фольклорные тексты.

Представители западничества считали, что достичь процветания Россия может лишь путём сближения с Европой; в бурном росте промышленности, в утверждении гражданских прав личности, в идеалах равенства, в развитии науки, в буржуазном прогрессе видели они залог величия России.

Принципиальное значение для западников имела проблема свободы личности, её независимого развития. Показательна в этом смысле судьба писателя и мыслителя А. И. Герцена. Находившийся за границей в конце 40-х годов, он видит безысходность политической борьбы в России и, не желая «в колодках» служить «Отечеству», принимает горькое и исключительно мужественное по тем временам решение: не возвращаться на Родину. Победить гражданскую робость ему помогло твердое убеждение: «в себе самом ... уважать свою свободу и чтить её не меньше, как в ближнем, как в целом народе, ибо только на свободе лица может вырасти действительная воля народа». В Лондоне Герцен и Огарёв основали «вольную русскую типографию»; могучий голос «Колокола» – газеты, выходящей уже в пятидесятые-шестидесятые годы, – будоражил и просвещал далёких соотечественников. Герцен умер в 1870 г. за границей, вернувшись на родину вольным словом. Эпоха 40-х годов объёмно представлена Герценом в его знаменитой книге воспоминаний «Былое и думы» (1852–1867), которая по праву считается вершиной творчества писателя.

Смена литературных направлений

Литературный процесс начала 40-х годов отмечен противоречивыми устремлениями писателей в освоении того или иного типа художественного сознания. Романтизм еще не утратил своего художественного потенциала. Прежде всего поэзия тех лет свидетельствует о жизнеспособности романтизма. Антологическое течение в русской поэзии (А. Н. Майков, Н. Ф. Щербина, Л. А. Мей), «рефлексивная» поэзия 40-х (Э. П. Губер, Н. П. Огарев, А. Н. Плещеев, Аполлон Григорьев, И. С. Аксаков), «лирика женского сердца» (Е. П. Ростопчина, К. К. Павлова, Ю. В. Жадовская), ранняя лирика А. А. Фета – таковы наиболее значимые поэтические явления эпохи сороковых, все же названной В. Г. Белинским «прозаическим периодом». Романтическая проза удерживает свои позиции в начале десятилетия в философско-аллегорических и фантастических произведениях В. Ф. Одоевского («Русские ночи»; 1844) и А. К. Толстого («Упырь»; 1841); в целом в русле романтической традиции созданы ранние произведения Ф. М. Достоевского, отмеченные фантастическим колоритом («Двойник», 1846; «Хозяйка», 1847). Но уже с середины 40-х романтические конфликты, романтическая характерология, сюжетосложение, весь арсенал изобразительно-выразительных средств подвергались существенной ломке и трансформации.

Реализм. Реализм становится основным художественным методом. Действительная жизнь во всем ее многообразии, во всех, даже непоэтических, обыденных и пошлых явлениях превратилась в объект эстетического освоения. Изображение типических характеров в типических обстоятельствах, историзм – ведущие принципы нового метода. Первым отразил новые художественные веяния, эстетически их узаконил и проанализировал основные черты поэтики замечательный литературный критик В. Г. Белинский. Хотя слово «реализм» В. Г. Белинский не употреблял (оно появится чуть позже в работах учеников Белинского П. Н. Кудрявцева и И. С. Тургенева, а на правах точного термина будет работать в критике А. Григорьева), предпочитая говорить о «действительной», «реальной», (а не «реалистической») литературе. Кроме того, в понятийном арсенале Белинского появится термин «*натуральная школа*», вошедший в историю русской литературы в 1846 г. и по сей день означающий группу писателей, продолживших «критическое» направление, подхвативших и развивших пафос гоголевского творчества.

«Натуральная школа». Первоначально Белинский в полемическом задоре использовал словосочетание, рожденное в стане литературных и идейных противников. Ф. Булгарин, редактор газеты «Северная пчела» и журнала «Сын Отечества», язвительно адресовал его авторам, объединившимся для издания альманахов «Физиология Петербурга» и «Петербургский сборник». Критик считал, в противовес Булгарину, что и так называемая *натура*, «низкие картины» должны сделаться содержанием литературы.

Белинский узаконивает название критического направления, созданного Гоголем: *натуральная школа*. К ней относились А. И. Герцен, Н. А. Некрасов, И. С. Тургенев, И. А. Гончаров, Ф. М. Достоевский, М. Е. Салтыков, В. И. Даль (псевдоним Казак Луганский), В. А. Соллогуб, Д. В. Григорович, И. И. Панаев, Е. П. Гребенка и др.

Организационно представители «натуральной школы» объединены не были. Их связывали творческие установки, совместная работа в журналах, альманахах, личные контакты. Н. А. Некрасов, по праву считавшийся лидером, стал редактором не только двух альманахов о быте и нравах Петербурга, но и вместе с И. И. Панаевым владельцем и редактором журнала «Современник».

Участников литературного движения объединял творческий энтузиазм, пафос «социальности», заинтересованный анализ влияния общественных нравов на человека, глубокий интерес к судьбам представителей низших и средних сословий. Взгляды и

творчество писателей «натуральной школы» встретили критику официальной журналистики (прежде всего журнала «Северная пчела»). Эстетические и художественные новации нашли воплощение в двух сборниках под названием «Физиология Петербурга», вышедших под редакцией Некрасова, а также в массовой литературной продукции, охотно публиковавшейся журналами и альманахами и имевшей успех у читателей.

В жанровом отношении «физиологии» чаще всего представляли очерки, небольшие по объему произведения описательно-аналитического содержания, где действительность изображалась в разнообразных, чаще всего вне развернутого сюжета *ситуациях* через множество социальных, профессиональных, этнографических, возрастных типов. Очерк был тем оперативным жанром, который позволял быстро и точно фиксировать положение дел в обществе, с большой степенью достоверности, даже – фотографичности (как тогда говорили – «дагерротипности»), представлять новые для литературы лица. Иногда это происходило в ущерб художественности, но в воздухе той поры, в эстетической атмосфере витали идеи соединения искусства с наукою, и, казалось, что можно пожертвовать мерой красоты ради правды «действительности».

Одна из причин такого моделирования мира заключалась в том, что в 30-40-е годы в европейской науке ощущался интерес к практическому (позитивному) направлению, переживало подъем естествознание: органическая химия, палеонтология, сравнительная анатомия. Особенные успехи выпали на долю физиологии (не случайно в одном из номеров некрасовского «Современника» за 1847 г. была напечатана статья «Важность и успехи физиологии»). Русские, как и западноевропейские, писатели стремились перенести в литературу приемы физиологической науки, *изучить* жизнь как своеобразный *организм*, стать «физиологами общества». Писатель – «физиолог» понимался истинным естествоиспытателем, который исследует в современном ему обществе, преимущественно в средних и низших сферах, различные виды и подвиды, почти с научной точностью фиксирует регулярно наблюдаемые нравы, жизненные условия, среду обитания. Поэтому композиционно физиологические очерки обычно строились как соединение собирательного портрета и бытовой зарисовки. Собственно, эта форма реализма и предполагала фиксацию несколько обобщенных, мало индивидуализированных социальных типов в тщательно прописанной, столь же типичной, зачастую пошлой и грубой повседневности. «Сущность типа состоит в том, чтоб, изображая, например, хоть водовоза, изображать не какого-нибудь одного водовоза, а всех в одном», – писал В. Г. Белинский в рецензии на книгу «Наши, списанные с натуры русскими» (1841). Она заключала в себе очерки с характерными названиями: «Водовоз», «Барышня», «Армейский офицер», «Гробовой мастер», «Няня», «Знахарь», «Уральский казак».

Вполне в духе 40-х годов прочитывается сравнение русского критика В. Майкова, когда он говорит о необходимости рассматривать законы жизни *общества как органического тела*. Писатель сороковых призван был анатомировать «общественное тело» и продемонстрировать художественный и одновременно аналитический «разрез» в разных культурно-исторических и географических проекциях.

Горизонтальную проекцию северной столицы блестяще выполнили авторы знаменитого двухтомного сборника «Физиология Петербурга» (1844–1845). Во вступлении к первому тому В. Г. Белинский прогнозировал появление «беллетристических произведений, которые бы в форме путешествий, поездок, очерков, рассказов, описаний знакомили с различными частями беспредельной и разнообразной России».

Личным опытом такого географического, исторического и социально-бытового описания становится его очерк «Петербург и Москва». В очерках «Омнибус» Кульчицкого-Говорилина, «Петербургская сторона» Гребенки, «Петербургские углы»

Некрасова разворачивается топография «дна» Петербурга: помойные ямы, грязные подвалы, каморки, смрадные дворы и их забитые, раздавленные нищетой, несчастьями, опустившиеся обыватели. И все же характер северной столицы исследуется в «Физиологии Петербурга» прежде всего через галерею представителей некоторых профессий. Нищий шарманщик из очерка Д. В. Григоровича, тщетно старающийся своим ремеслом прокормить целое семейство. Дворник – вчерашний крестьянин, ставший не только блюстителем чистоты, но и порядка, незаметно превратившийся в столь необходимого для жизни разных сословий посредника (В. И. Даль. «Петербургский дворник»). Другие заметные персонажи – продажный фельетонист (И. И. Панаев. «Петербургский фельетонист»), чиновник из одноименного стихотворного очерка Некрасова. Характеры персонажей не прописаны, в них сплавлены в художественном единстве социальные болезни, сиюминутные человеческие интересы и исторически сложившиеся общественные роли.

Вертикальный «разрез» одного столичного дома удался писателю Я. П. Буткову. Книга «Петербургские вершины» (1845–1846), не являясь образцом художественности, отвечала основным требованиям «физиологии». В предисловии повествователь как бы перемещается с этажа на этаж: подвалы – «низовье»; «срединная»; «подоблачные вершины» – чердаки. Он знакомится с теми, кто комфортабельно обитает в средних этажах; с «низовыми» – «промышленными» людьми, которые, «будто болотные растения, крепко держатся своей почвы»; с «самобытной толпой», «особыми людьми» чердаков: это бедные студенты, так похожие на еще не явившегося Раскольникова, нищие интеллигенты. Характерна по своему стилю – как отголосок своеобразной моды на естествознание – одна из рецензий на «Петербургские вершины»: «Все 4-е, 5-е и 6-е этажи столичного города С. – Петербурга попали под *неумолимый нож* Буткова.

Он взял, отрезал их от низов, перенес домой, разрезал по суставчикам и выдал в свет частичку своих анатомических препаратов». Тонкий критик В. Майков дал объективную оценку этой книги, указав не столько на поэтические, сколько на «научно-документальные» свойства ее художественности, что само по себе еще раз характеризует физиологические жанры вообще. «Достоинство повести – чисто дагерротипическое, и описание мытарств, сквозь которые пробивал себе дорогу Терентий Якимович, занимательно, как глава из отличной статистики».

Под несомненным влиянием художественных исканий «натуральной школы» на излете первой половины столетия были созданы крупные произведения отечественной литературы.

В своем последнем годовом обзоре русской литературы за 1847 год В. Г. Белинский отметил определенную динамику жанрового развития русской литературы: «Роман и повесть стали теперь во главе всех других родов поэзии».

Роман «Бедные люди», принесший известность молодому Ф. М. Достоевскому, был напечатан в «Петербургском сборнике», изданном Н. Некрасовым в 1846 г. В русле традиции «физиологического очерка» он воссоздает реалистическую картину жизни «забитых» обитателей «петербургских углов», галерею социальных типов – от уличного побирушки до «его превосходительства».

Высшим достижением натуральной школы по праву считаются два романа 40-х годов: «Обыкновенная история» И. А. Гончарова и «Кто виноват?» А. И. Герцена.

Сложнейшие общественные, нравственные и философские смыслы вложил А. И. Герцен в романное действие, «исполненное, по словам Белинского, драматического движения», ума, доведенного «до поэзии». Это роман не только о крепостном праве, о русской провинции, это роман о времени и среде, губящей все лучшее в человеке, о возможности внутреннего сопротивления ей, о смысле жизни. В проблемное поле вводит читателя резкий и лаконичный вопрос, вынесенный в название произведения: «Кто виноват?» Где коренится причина того, что лучшие задатки дворянина Негрова были заглушены пошлостью и бездельем, столь

распространенными среди крепостников? Лежит ли на нем персональная вина за судьбу внебрачной дочери Любоньки, росшей в его же доме в унижительном двусмысленном положении? Кто несет ответственность за наивность тонкого, мечтающего о гармонии учителя Круциферского? Он по существу только и может, что произносить искренние патетические монологи да упиваться семейной идиллией, которая оказывается столь непрочной: роковым, приведшим к гибели становится для его жены чувство к Владимиру Бельтову. Дворянин-интеллектуал Бельтов приезжает в провинциальный город в поисках достойного жизненного поприща, но не только не находит его, но и оказывается в горниле трагической жизненной коллизии. С кого же спросить за бессильные, обреченные на заведомый провал попытки исключительно талантливой личности найти применение своим силам в удушающей атмосфере помещичьего быта, казенной канцелярии, отечественного захолустья в тех жизненных сферах, что чаще всего «предлагала» тогдашняя Россия своим образованным сынам?

Один из ответов очевиден: крепостничество, «поздняя» николаевская пора в России, застой, едва ли не приведший в середине 50-х годов к национальной катастрофе. Социально-исторический конфликт сплетен с конфликтом этическим. В. Г. Белинский очень тонко указал на связь социально-критического и нравственного смысла произведения в характеристике авторской позиции: «Болезнь при виде непризнанного человеческого достоинства». И все же критический пафос определяет, но не исчерпывает содержание и смысл романа. К центральным проблемам, поднятым в нем, следует отнести проблему национального характера, национального самосознания. Смысл романа обогащается также благодаря герценовской художественной «антропологии» в ее коренных аспектах: привычка и покой, губящие все живое (чета Негровых); инфантильность или мучительный скепсис, одинаково мешающие молодости реализовать себя (Круциферский и Бельтов); бессильная мудрость (доктор Крупов); разрушительные эмоциональные и духовные порывы (Любонька) и т. д. В целом внимание к «природе» человека и типическим обстоятельствам, губящим ее, ломающим характер и судьбу, делает Герцена писателем «натуральной школы».

Становление лирики Н. А. Некрасова шло в русле общения с прозаическими опытами писателей «натуральной школы». Первый его сборник «Мечты и звуки» (1840) носил романтически-подражательный характер. Несколько лет работы в прозаических жанрах привели Некрасова к принципиально новому способу отбора и воспроизведения действительности. Повседневная жизнь социальных низов находит воплощение в форме стихотворной новеллы, «рассказа в стихах» («В дороге», 1845; «Огородник», 1846; «Еду ли ночью», 1847; «Вино», 1848). Очерковая тональность описаний, фактографичность, обстоятельная «бытопись» и сочувствие народу отличают многие поэтические опыты Некрасова конца 40-х годов.

Цикл рассказов И. С. Тургенева «Записки охотника», большинство из которых было написано в 40-е годы, несет на себе печать физиологизма: характерно отсутствие выраженного сюжета, художественное «заземление» на массовых человеческих типах, описаниях «обычных» обстоятельств. Вместе с тем «Записки охотника» уже перерастают эту жанровую форму.

Повести Д. В. Григорovichа «Деревня» и «Антон-Горемыка», произведения А. Ф. Писемского, В. А. Соллогуба углубляли многозначность реалистической картины мира, основные художественные координаты которой отвечали требованиям натуральной школы.

Основные направления журналистики и критики

1840-е годы – время расцвета русской литературной критики. До 1840-х годов русская критика вырабатывала теоретические, философские основы для оценки

литературных явлений и текущего историко-литературного процесса. Благодаря усилиям А. Ф. Мерзлякова, А. А. Бестужева, В. К. Кюхельбекера, П. А. Вяземского, П. А. Катенина, Н. И. Надеждина, братьев Н. А. Полевого и К. А. Полевого, И. В. Киреевского, С. П. Шевырева русская критика постепенно отходила от коллекционирования орфографических ошибок и малозначительных придинок к стилю, от нападок на «личности», от субъективных и чисто вкусовых оценок («нравится» – «не нравится») и приближалась к продуманным, исторически выверенным, эстетически глубоким суждениям. Несомненно при этом, что литературная практика опережала литературную теорию, и те эстетические и художественные идеи, которые были заложены в произведениях Жуковского, Батюшкова, Пушкина, Лермонтова, Гоголя и других писателей, служили прочной опорой для создания национальной литературной критики. Отдавая отчет в собственных литературно-художественных свершениях и исканиях, писатели сами выступали первыми ценителями своих и чужих произведений. Именно в писательской критике, как обобщение личного и мирового творческого опыта, были поставлены проблемы, связанные с теоретическими понятиями художественного историзма, жанрового мышления, своеобразия художественных эпох в истории человечества, начиная от античности и кончая современностью, литературного направления, содержания и формы, свободы творчества и т. д. С этой точки зрения нельзя не отметить выдающегося вклада, который внесли в становление русской философско-эстетической культуры и литературно-критической мысли Вяземский, Катенин и в особенности Пушкин и Гоголь. Их критика была неотделима от полемики с враждебными им литературно-критическими взглядами. Так, Пушкин резко выступал против эстетических принципов Булгарина, Греча, Полевого и других писателей.

Интересу русской образованной публики к литературной критике способствовала не только острая полемика, время от времени развертывавшаяся на страницах печати, но и рост журналов и альманахов. Почти в каждом из них помещалась большая критическая статья, обзор о состоянии литературы или размышления о новых произведениях словесности. Число альманахов с каждым годом неудержимо росло, и Белинский даже назвал литературу этого периода «альманачною». Обратной стороной этого явления стал меркантильный характер печатных изданий, приносивших неплохую прибыль, если составителю или составителям удавалось собрать в альманаче произведения известных литераторов. Журналы также расширили свои критические отделы, которые становились все более и более увлекательными. Теперь в них выражалась позиция журнала, его издателя, редактора и самого критика.

Громадный сдвиг, происшедший в русской критике, был связан со знакомством сначала Любоумров, Надеждина, а потом и Белинского с немецкой классической философией и эстетикой Канта, Шеллинга и Гегеля. Литературная критика в России, начиная со второй половины 1830-х годов, сразу становится зрелой в своих суждениях, стремящейся к систематизации, четкости вводимых в оборот понятий, конкретной в своих вкусовых эстетических ощущениях и основанной на самостоятельно сложившейся и глубокого продуманной эстетической программе. Так, Пушкин чрезвычайно высоко оценил статью о своем творчестве, принадлежащую перу молодого И. В. Киреевского, оказавшую несомненное влияние на статьи о Пушкине В. Г. Белинского.

Становление и формирование принципов русской критики связано с именем Белинского, который сделал в ней нечто подобное тому, что Пушкин совершил в литературе. Личность «неистового Виссариона» (род. 1811, умер 1848) – яркий образец энтузиаста и радикала в русской культуре. 13 лет активной работы литературного критика были годами титанического труда во имя «формирования нравственной атмосферы народа» и «развития человеческих личностей, которые суть – все». Пройдя путь сложных мировоззренческих поисков, он сделался непримиримым к

«ужасному зрелищу страны, где люди торгуют людьми», где абсолютизм – неограниченная власть самодержца – попирает свободу личности. Поэтому свою общественную задачу он видит в развитии свободолюбия, поэтому для него «либерал – и человек – одно и то же, абсолютист и кнутабой – одно и то же».

Белинского традиционно принято называть атеистом. Однако уже знаменитое «Письмо к Гоголю» показывает, что критик бережно лелеял свой, неканонический образ Христа, Спасителя, заступника, а не бога-чудотворца. Главная жизненная роль Белинского, его высокое предназначение были осуществлены в его критической деятельности.

Заслуги Белинского в образовании «эстетического вкуса публики», в создании объективной тонкой критики не подлежат сомнению. В 40-е годы он поддерживает талант вступающих в литературу Достоевского, Тургенева, Гончарова. Его критические статьи, посвященные художественному творчеству Пушкина, Гоголя, Лермонтова и др., представляют собой не только аналитический разбор, но и талантливую интерпретацию, творческий отклик на их произведения.

Если обобщить положения статей Белинского 40-х годов, начиная от «Героя нашего времени. Сочинение М. Лермонтова» и заканчивая последним крупным обзором «Взгляд на русскую литературу 1847 г.», то явственно определится позиция критика, ратующего за реализм в искусстве.

Белинский требует от искусства показывать «действительность как она есть». В творчестве Пушкина он и видит отражение «жизни действительной», в «Евгении Онегине» – «энциклопедию русской жизни». В сложном психологическом рисунке лермонтовского Печорина он наблюдает приметы живой современности («наш век есть по преимуществу век рефлексий»), а самоанализ Печорина убеждает критика, что герой этот из новой – реалистической – генерации литературных типов: «Печорин созрел для новых чувств и дум... действительность – вот сущность и характер всего этого нового».

Гоголь, считал Белинский, смог совершить переворот в русской литературе потому, что обратил «все внимание на толпу, на массу», стал изображать «людей обыкновенных, а не приятные только исключения из общего правила». Пушкин и Лермонтов также у истоков этого процесса. В реалистической литературе воспроизводятся типические же обстоятельства: не «измены, древности, кинжалы, яд», а жизнь в ее обычном течении.

Принципиальная позиция критика выражена в словах: «Судя о человеке, должно брать в рассмотрение обстоятельства его развития и сферу жизни, в которую он поставлен судьбою». По существу здесь лаконично выражен принцип историзма. Белинский призывал писателей следовать ему, и сам строго придерживался этого принципа в критических разборах, в оценке того или иного автора. Он исследует разнообразные – исторические, национальные, социальные – условия, в которых складывалось творчество того или иного автора и которые отразились в его творениях. Так, «Пушкин был выразителем современного ему мира, представителем современного ему человечества; но мира русского, но человечества русского».

Еще в статье 1835 г. «О русской повести и повестях г. Гоголя («Арабески» и «Миргород»)» Белинский декларировал принципиальное положение о народности литературы: «Если изображение жизни верно, то оно и народно». «Повести г. Гоголя народны в высочайшей степени», – в них совмещаются простота вымысла, истина жизни и оригинальность (которую, кстати, Белинский видел в «комическом одушевлении, всегда побеждаемом глубоким чувством грусти и уныния»). Пафос «Мертвых душ» он усмотрел в юморе, в критическом отрицании общественных и частных человеческих пороков – в том, что он называл «социальностью».

Гоголь объявлен Белинским главой нового послепушкинского периода русской литературы.

Белинский не только обобщил в своих статьях опыт русской литературы от древности до современности, но и на основе идей немецкой классической философии дал русской критике философский фундамент эстетических и художественных суждений. Отныне русская критика могла прочно опереться на точно сформулированные критерии художественности, соотнесенные с чувством и понятием историзма. Именно Белинскому принадлежат формулировки, которые затем надолго войдут в умы многих поколений: искусство – «мышление в образах», писатель мыслит образами, как ученый – понятиями и силлогизмами. Стало быть, содержание искусства и науки одно и то же: и искусство, и наука ищут истину, но формы выражения истины разные.

Различие в формах постижения истины заключается в том, что художник хорошо видит чувственный образ, «форму», но плохо видит «идею», «содержание». При этом образная специфика искусства не отграничивает искусство от других сторон духовной деятельности. Поскольку искусство есть мышление в образах, то оно непосредственно созерцает истину, тогда как ученый добывает ее опосредованно. Если художник плохо видит идею, то он выражает «творящий дух» бессознательно. Идея должна целиком пронизывать и охватывать явление или предмет, полно выражая его, но идея (содержание) не может существовать бесформенно, она должна быть сформирована; если идея полно обнимает предмет, то и «форма», чтобы выразить идею с надлежащей полнотой, также должна быть пронизана идеей и столь же полно заключать в себе «идею». Отсюда вытекает мысль о соответствии идеи форме, а формы – идее, о единстве формы и содержания как условия художественного совершенства, которое достигается путем примирения, гармонизации, слияния противоречивых составляющих предмета или явления – идеи и формы. Целостность образной идеи ощущается во «вдохновении», которое есть принадлежность творческого дара.

Совершенство эти принципы, Белинский обращал внимание и на практическую сторону творчества. По его мнению, искусство черпает свои идеи и формы из действительной жизни, а стало быть, искусство есть «воспроизведение действительности», но не копия ее. Искусство творит новый мир, повторенный, вновь созданный воображением. Отсюда проистекает великое значение для Белинского воображения, фантазии, которая, однако, не должна отлетать от действительности столь далеко, чтобы первичная действительность (жизнь как прототип) осталась не узнаваемой во вторичной действительности (художественном произведении).

Для критики недостаточно выражения мнения частного лица, хотя критик не может отказаться от личного мнения. Задача критика – совместить свой личный взгляд со взглядом общества и выразить общественное мнение по поводу тех или иных художественных явлений. Следовательно, критик – выразитель господствующего мнения эпохи в лице ее представителей или выразитель отдельных слоев общества на состояние художественной культуры. Критик должен стоять вровень со своим веком, чтобы произнести суд над произведениями литературы, отражающими жизнь. Но, чтобы правильно оценить то или иное художественное явление, необходимо видеть его в обратной и прямой исторической перспективе, рассматривать произведение искусства или творчество писателя в историческом разрезе – от прошлого к будущему. Такая критика есть критика историческая. Этим именем Белинский называл свой критический метод.

Ближайшими последователями Белинского, разделявшими его взгляды на критику и на литературу, были как Некрасов, Тургенев, Герцен, Салтыков-Щедрин и другие писатели, так и ведущие критики разных эпох: В. Н. Майков (1823–1847), Н. А. Добролюбов (1836–1861), Н. Г. Чернышевский (1828–1889).

В 1840-е годы ненадолго блеснул критическим талантом В. Н. Майков. Критика, по его мнению, это «анализ», «суд над деятельностью», «справедливый и беспристрастный». Критик не только разрушает старое, но и создает новое. Очень

часто именно под влиянием талантливого критика общество меняет свое мнение о художественном произведении или значении того или иного писателя.

Майков выступил с несколькими рецензиями-статьями о творчестве Гоголя, Крылова, Кольцова, А. Плещеева, Ю. Жадовской, Тургенева и других. Он решительно защищал реальное направление в литературе и значительно жестче Белинского нападал на романтизм за его пристрастие к необыкновенности, за его «нежизненность». Выступая за реальное содержание литературы, Майков резко критиковал подражателей романтизма, которые после Гоголя пустились насаждать некий «неоромантизм», признаками которого критик считал «эксцентричность содержания», стремление изображать несуществующую жизнь и несуществующих людей. Наконец, Майков требовал четкой и конкретной мотивированности психологии и поведения героев. Если художник изображает необыкновенных людей и необыкновенные события, то он должен представить их результатом «причин» самых понятных и вполне обыкновенных. Систему Майкова, в основе которой лежит научный анализ художественных произведений, можно назвать аналитической или школой научного реализма.

В 1840-е годы Белинскому приходилось отстаивать принципы своей критики и реализм в литературе не только в полемике с эпигонами романтизма, но и с писателями и критиками, которые извращали понятие «натуральная школа» и стремились увести литературу с реалистического пути. В 1840-е годы критику низкопробной литературы и опошления литературного дела вслед за Пушкиным и писателями его круга продолжил Белинский, противниками которого стали Булгарин, Греч, О. Сенковский. Другой полемический адрес Белинского – славянофильский журнал «Москвитянин».

Как известно, до восстания декабристов в 1825 г. ни Н. И. Греч, ни Ф. В. Булгарин не были поборниками реакции. Более того, начиная с середины 1810-х годов, Греч своим журналом «Сын Отечества» оказывал услуги будущим декабристам. И Греч, и Булгарин являлись членами «Вольного общества любителей российской словесности» и даже входили в его левое крыло во главе с Рылеевым и А. Бестужевым. «Издатель «Сына Отечества» – писал В. Г. Базанов, – в ту пору передовой журналист, фигурировавший в одном из доносов как приверженный деятель Союза Благоденствия...»¹⁷⁶. Булгарин в своих изданиях высоко оценивал Крылова и Пушкина («Пушкина, – писал он в «Литературных листках», – по справедливости можно назвать первым поэтом нашего времени»¹⁷⁷).

Два обстоятельства способствовали, с одной стороны, сближению Булгарина и Греча, а с другой, – перемене их общественно-литературной ориентации. Греч и Булгарин начали «праветь» по мере выяснения политической физиономии декабризма и особенно после подавления восстания. Сближение же Греча с Булгариным началось еще раньше, в 1822 г., с появлением булгаринского «Северного вестника», на почве откровенного литературного предпринимательства. С этого времени постепенно начинает изменяться облик «Сына Отечества». Дальнейшее объединение произошло в 1824 г.: результатом союза «Сына Отечества» и «Северного вестника» явилась газета «Северная пчела». В ней окончательно утвердился утилитарный дух изданий Булгарина и Греча.

Утратив былой «либерализм», Булгарин вступает в полемику с «Мнемозиной» В. Кюхельбекера и В. Одоевского, упрекая их в излишнем любомудрии, в пропаганде Канта и Шеллинга, т. е. немецкой классической философии: «Не лучше ли посвятить «Мнемозину», – спрашивает он издателей, – «такой философии, которая научает терпению, вежливости, усмиряет страсти, а не питает гордость и самолюбие»?¹⁷⁸

В 1829 г. произошло формальное слияние журналов Булгарина и Греча: под общим названием «Сын Отечества и Северный Архив» стал выходить новый печатный орган. С этого времени Булгарин и Греч становятся в литературе неразъемной парой (Белинский упоминает о Грече «вкупе и в любви с Фаддеем и Венедитовичем»¹⁷⁹). С

этого же времени отношения между пушкинским кругом писателей, с одной стороны, и Булгариным и Гречем, с другой, становятся не только напряженными, но и враждебными. В 1840-е годы Белинский вслед за Пушкиным и Н. И. Надеждиным¹⁸⁰ тоже стал решительным противником Булгарина и Греча. Главный предмет полемики – произведения Гоголя и писателей «натуральной школы».

Ведущие критики журналов и газеты «Северная пчела» Булгарин, Греч, Л. Ф. Бранд называли творчество Гоголя «грязным». Отрицательным оценкам подверглись «Физиология Петербурга» и другие сборники писателей «натуральной школы». Объектом критики стал и журнал «Современник». Булгарин выступил против правдивого изображения жизни социальных низов. Так, в альманахе «Наши, списанные с натуры русскими» был помещен очерк Башуцкого «Водовоз». Булгарин в «Северной пчеле» в полемических целях опубликовал очерк под названием «Водонос», в котором изобразил благополучную жизнь водоноса, скопившего в Петербурге «тысячу рублей капитала».

К продажным деятелям литературы Белинский относил, имея в виду продажность и беспринципность общественно-литературной позиции, также А. Ф. Воейкова, с его журналом «Русский инвалид», объединяя его с Булгариным, Гречем и другими: «Где бы ни писали, в каком бы журнале ни помещали своих изделий и сколько бы ни получали за них г.г. Греч, Булгарин, Масальский, Калашников, Воейков, – они всегда и везде останутся теми же», т. е. «гениями Смирдинского периода словесности»¹⁸¹.

Несколько иное положение занимал в публицистике и критике 1840-х годов О. И. Сенковский. У О. И. Сенковского имелись действительные заслуги перед отечественной культурой. Он был крупным востоковедом, видным писателем и литературным критиком. Сенковский издавал журнал «Библиотека для чтения» (некоторое время его соредактором был Греч). По своим литературно-критическим позициям Сенковский был близок к Булгарину и Гречу, но, пожалуй, его в большей мере отличали каприз, своеволие в литературных оценках, и притом беспричинно вкусовой критический подход в разборе литературных явлений.

Программа журнала Сенковского была очень широкой, и это привлекло к «Библиотеке для чтения» множество неискушенных в литературных делах читателей, вкусы которых не были ни достаточно развиты, ни достаточно взыскательны. Но именно это обусловило популярность журнала, достигшего значительных по тем временам тиражей (свыше 5000 экземпляров). Популярность журнала увеличивалась в 1830-е годы еще и потому, что в нем печатались крупные писательские имена (Пушкин, Лермонтов, Бенедиктов, Н. Полевой, Даль и др.). Однако у Сенковского были два неисчезающих недостатка – отсутствие верного и безупречного эстетического вкуса и беспринципность. Сенковскому ничего не стоило поставить Н. В. Кукольника, писателя третьего ряда, на одном уровне с Гете, превознести довольно слабый роман Булгарина «Мазепа» и отвергнуть «Мертвые души» Гоголя, допустив при этом неуместные ерничество, насмешки, зубоскальство. Сенковский считал Вальтера Скотта «шарлатаном» и тем же именем «наградил» Шеллинга и Гегеля.

В 1840-е годы авторитет журнала «Библиотека для чтения» начал падать, а имя Сенковского стало для русской публики одиозным. Писатель решительно расходился с общественным мнением, усилив нападки на творчество Гоголя, авторов «натуральной школы», называя их стиль «низким» и «грязным». Несколько лет спустя Н. Г. Чернышевский (как и А. В. Дружинин) отметит и «замечательные силы и знания», и энциклопедическую образованность Сенковского (Дружинин скажет о нем: «самый энциклопедически образованный ценитель тех времен»), и «проницательный ум и остроумие», но будет сожалеть о растроченном на мелочи таланте.

Что же касается славянофильского журнала «Москвитянин» (1841-1855), который возглавили сначала историк и писатель М. П. Погодин, а затем критик, публицист и писатель И. В. Киреевский, то он сразу занял воинствующую антизападническую

позицию. Ведущим критиком «Москвитянина» в 1840-е годы был С. П. Шевырѐв. Он одобрительно отозвался о «Мертвых душах» Гоголя, но возникшая полемика Белинского с «Москвитянином», выявила различие в понимании смысла произведения. Белинский делал упор на социальной, реально-сатирической направленности «Мертвых душ», тогда как «Москвитянин» настаивал на общечеловеческом и глубоко эпическом (и вместе с тем благодушно комическом, лишенном сатирического жала) характере творения Гоголя, напоминая в новое время древний античный эпос, свойственный поэмам Гомера.

Еще ранний Шевырев связывал критику с историей. Ему, например, принадлежит развитая впоследствии И. В. Киреевским мысль о «восходящем» движении творчества Пушкина, об органичности этого процесса. Эта идея легла в основу концепции о Трёх фазах развития русской литературы и даже триадной схемы исторического движения всей современной европейской культуры. Исторические воззрения уберегали Шевырева от абстрактности построений, прямолинейности, схематичности и скороспелости выводов. Его отличали аналитическая конкретность, интеллектуальная осторожность, стремление к объективности¹⁸².

В 1840-е годы Шевырев написал несколько замечательных книг, в том числе «Историю русской словесности, преимущественно древней». В этом сочинении сказались как сильные, так и слабые стороны литературных воззрений Шевырева, которые повлияли не только на его оценки текущей русской литературы, но и на оценки его сподвижников по журналу «Москвитянин».

В своих критических сочинениях Шевырев стоит за то, чтобы соединить науку с религией. Но, с его точки зрения, такое слияние науки возможно не со всякой религией, а только с православной, поскольку православие в отличие от католицизма Запада, не препятствует, а, напротив, покровительствует развитию науки. «Наука Запада, – пишет Шевырев, – принуждена была объявить мятеж против церкви, ее притеснявшей», тогда как «науке русской не нужно было восставать на церковь, под покровом и благословением которой она начала свой рост в русском народе. Отсюда ясно, что история и характер науки у нас иные, чем на Западе»¹⁸³. «Наша история, – продолжает Шевырев, – есть дар нашей церкви»¹⁸⁴. Стало быть, «основа и крепость бытия народного – вера». Четыре «стихии» – наука, «гражданская жизнь», искусство и вера, религия («божественная стихия») – в России сливаются идеально. «На земле, – утверждает Шевырев, – нет еще народа, который бы совершенно правильно олицетворял это отношение»¹⁸⁵. Шевырев видит в этом не только своеобразие России, но высшую предначертанность ее исторического пути, которая выделяет Россию из всех стран мира и противопоставляет им. Именно это противопоставление дало основание причислить Шевырева к славянофилам. На самом деле он был достаточно осторожен.

Превознося быт и культуру Древней Руси, Шевырев сочувственно относился к «западным» реформам Петра I. По его мнению, «Петр явился впору»¹⁸⁶, и с Петра начался в России «период развития человеческой личности»¹⁸⁷.

Вместе с тем, в отличие от Запада, избравшего долю Марфы, Русь избрала долю Марии, «оставив домашнее служение со всею его суетою и прелестью, только слушала Слово Божие»¹⁸⁸.

Это различие между Западом и Россией проявилось, в частности, в том, что всякая возможность перенесения на русскую почву западной культуры несостоятельна, как заимствования русской литературы из западной. Действительно лишь общечеловеческое влияние, но обязательно очищенное «в Божественном».

Эти положения Шевырева были направлены против Белинского и реального направления в литературе. Дело в том, что, допуская изображение «черных сторон» российской действительности, Шевырев видел цель такого изображения в содействии целому народу «в исповеди». Иначе говоря, изображением «черных сторон» народ

исповедуется в своих грехах и тем очищается. В этом Шевырев видел смысл творчества Гоголя, который обнажает недостатки с «горячим желанием исправить» их. Гоголь, описывая недостатки, не отрекается от народа, не ставит себя выше его, что может породить лишь клевету на народ. Нужно признать, что, несмотря на противоречивость позиции Шевырева, ему удалось верно передать субъективный замысел Гоголя, который, как известно, остро чувствовал эту тонкую нравственную грань, разделяющую страстное желание комического писателя избавить народ от скверны, очистить его и злобную клевету на него.

Анализируя после исторической стороны «Слова о полку» поэтическую сторону этого памятника, Шевырев утверждал, что общая направленность «Слова...» – движение «от поэзии вымысла к поэзии действительной жизни». Современники оценили замечательный труд Шевырева и вместе с тем отметили увлеченность ученого и критика «своими личными убеждениями», которые проявились во враждебных «выходках» против Европы¹⁸⁹. Рецензент С. С. Дудышкин считал также, что мысль Шевырева о божественной стихии (религии) не может быть допущена в науку, равно как и мысль об особой провинденциальной миссии России в мире, указанной ей «перстом Божиим»¹⁹⁰.

Дальнейшая полемика литераторов – «западников» с литераторами-славянофилами и сменившими их «почвенниками» падает уже на 1850-1860-е годы.

Основные понятия

Реализм, историзм, социально-психологическая обусловленность, «критическое» направление в литературе, «натуральная школа», «физиологии», «физиологический очерк».

Вопросы и задания

1. Дайте общую характеристику общественной и литературной жизни 40-х годов, охарактеризуйте идейные и эстетические позиции «западников» и «славянофилов».

2. Определите картину противоречивых литературно-эстетических тенденций 40-х годов, взаимодействие и борьбу романтизма и реализма.

3. Опишите историю становления «натуральной школы», ответьте на вопрос: в чем причины популярности «физиологии» и каковы их жанровые воплощения в русской литературе?

4. Охарактеризуйте состояние русской литературной критики 40-х годов, вклад В. Г. Белинского в развитие русской эстетики и критики.

5. Подготовьте рефераты «Эстетические и литературно-критические проблемы на страницах славянофильских публикаций 40-х годов»; «История создания, композиция и принципы воссоздания действительности в двух «Физиологиях Петербурга» и «Петербургском сборнике»».

6. Подготовьте рефераты «Образы русских крестьян в прозе и поэзии «натуральной школы»», «Образы городского дна в произведениях писателей «натуральной школы»», «Социально-психологические типы «Физиологии Петербурга»».

7. Подготовьте реферат на тему «Влияние принципов «натуральной школы» на творчество И. С. Тургенева (или И. А. Гончарова, А. И. Герцена) 40-х годов».

8. Напишите небольшое исследование на тему ««Петербургский текст» в «натуральной школе»»; «Оппозиция «Петербург – провинция» в творчестве писателей «натуральной школы»».

9. Напишите небольшое исследование на тему «Философско-антропологическая проблематика и «поэзия мысли» в повестях и романах А. И. Герцена 40-х годов».

10. Подготовьте материал к теме «Эпоха 40-х годов в литературных воспоминаниях П. В. Анненкова и книге мемуаров А. И. Герцена «Былое и думы»».

Литература

Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1983.+

Егоров Б. Ф. Очерки по истории русской литературной критики середины XIX в. Л., 1973.

Жук А.А. Сатира натуральной школы. Саратов, 1979.+

Кулешов В. И. «Отечественные записки» и литература 40-х гг. XIX в. М., 1959.

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

Манн Ю. В. Диалектика художественного образа. М., 1986.

Манн Ю. В. Утверждение критического реализма. Натуральная школа. В кн.: Развитие реализма в русской литературе. М., 1972. Т. 1.

«Натуральная школа» и ее роль в становлении русского реализма. М., 1997.

Цейтлин А. Г. Становление реализма в русской литературе (русский физиологический очерк). М., 1965.

Чичерин Б. Н. Москва сороковых годов. М., 1997.

Щукин В. Русское западничество сороковых годов XIX века как общественно-литературное явление. Краков, 1987.

Лекция 2
ИВАН СЕРГЕЕВИЧ ТУРГЕНЕВ
(1818–1883)

План:

1. Начало творческого пути: от романтизма к реалистическим принципам натуральной школы.
2. «Записки охотника»
3. «Любовные» повести Тургенева
4. Романы о русской интеллигенции. Поэтика тургеневского романа
5. Духовный кризис Тургенева. «Призраки», «Довольно!»

Начало творческого пути: от романтизма к реалистическим принципам натуральной школы

Иван Сергеевич Тургенев – один из блестящих мастеров русской прозы, автор романов, повестей, драматических произведений, рассказов, очерков и критических статей.

Свой творческий путь Тургенев, один из крупнейших писателей-прозаиков XIX в., начал в 1840-е годы. Обычно это десятилетие определяется как время торжества художественных принципов натуральной школы, решительно порвавшей с эстетикой романтизма и заложившей основы, с опорой на творческие достижения Пушкина, Лермонтова и Гоголя, классического русского реализма. В современной перспективе такая характеристика 1840-х годов кажется слишком прямолинейной и упрощенной. Идеологи натуральной школы, такие как В. Г. Белинский или А. И. Герцен, действительно ратовали за эстетику бытового правдоподобия – изображение «обыденного вещного мира» в противоположность романтической установке на изображение исключительного, необычного и «высокого». Таким был общий настрой эпохи, сначала проявившийся в Европе и эхом докатившийся до России. Убежденный враг «отвлеченных» и «прекраснодушных» романтиков, Гегель учил о том, что абсолютный дух воплощается и реализуется не в их «субъективно» – намысленных фантазиях, а в самой «объективной» действительности. Вслед за Гегелем Фейербах в своей книге «Сущность христианства» объясняет, что идеальные и возвышенные образы религиозного искусства есть проекции мыслей и эмоций человека, ошибочно превращающего посредством механизма «отчуждения» свою теплую, земную, чисто человеческую энергию в фантастические абстракции, в конце концов порабащивающие его волю, лишая ее жизненных соков и не позволяя ей развернуться полнокровно. Позитивизм, или научная («положительная») философия О. Конта и его последователей, появившаяся в то же время, объявляет естественные науки, основанные на опыте и эксперименте, единственным критерием истины и разоблачает религию и метафизическую философию как отжившие формы познания. Однако это общеевропейское направление мысли, которое традиционно именуется реализмом, отнюдь не было всеобщим даже в пору своего наивысшего господства (1840–1860-е годы). Оно теснилось другими направлениями мысли, которые сложно уживались с ним, порождая, особенно в литературе, множество гибридных форм. Для них обычные определения «романтизм», «реализм» не подходят уже потому, что сама суть этих форм составляет *смешение разнородного*, которое в то же самое время воспринимается как синтетическое единство. Такие гибридные формы, существующие, условно говоря, на стыке романтизма и реализма, бытовой обыденности и захватывающей игры воображения, мирной повседневности и фантастического эксцесса мы найдем в поэзии Гейне и Байрона, в прозе Гофмана, а в русской литературе у Пушкина, Лермонтова и Гоголя. Бытовой реализм «Евгения Онегина», «Героя нашего времени» и «Мертвых

душ» – это реализм, отнюдь не порвавший с романтической аурой и поэтикой романтизма, а впитавший их в себя путем их сложной, подчас причудливой трансформации. Нелишне вспомнить, что сам быт в его, с одной стороны, обыденности, а с другой – в его реалистической сочности и вещности, был открыт романтиками: тем же Гофманом, да и тем же Байроном в его поэмах «Беппо» и «Дон Жуан».

Все это – круг чтения молодого Тургенева. В ранней юности он, как и многие в его поколении, прошел через увлечение байроническими героями, бросающими вызов творцу и его творению, глубоко неудовлетворенным существующим порядком вещей и с мифистофелевской скептической усмешкой вззирающими на пошлые радости толпы, готовой мириться с выпавшей ей участью жить в скучном прозаическом мире. С такими героями Тургенев был знаком как по оригинальным сочинениям Байрона, так и по байроническим поэмам Пушкина и Лермонтова. В том же духе еще в 1830-е годы Тургенев написал свое первое художественное произведение – драматическую поэму «Стено» (при жизни не была опубликована), в которой вывел типично байронического героя – мятежного и разочарованного одновременно. Хотя позднее этот первый поэтический опыт был резко осужден им самим и назван «рабским подражанием байроновскому Манфреду», сам тип героя, появляющийся в поэме, – одинокого, разуверившегося, страдающего и вместе с тем исполненного какого-то таинственного величия, ибо не боящегося задавать «страшные» вопросы о жизни и ее смысле, – в дальнейшем будет неоднократно встречаться в творчестве Тургенева.

Первое опубликованное произведение Тургенева (если не считать ряда лирических стихотворений, которые время от времени он писал на протяжении всей своей жизни) – поэма «Параша» (1843), заслужившая одобрительный отзыв Белинского и сделавшая писателя известным читающей публике. За ней последовали другие поэмы, наиболее значительные из которых «Разговор» (1845) и «Помещик» (1846), и первые опыты в прозе – повести «Андрей Колосов» (1844), «Бретер» (1847), «Петушков» (1848), «Дневник лишнего человека» (1850) и др. 1840-е годы для Тургенева – время поисков собственного стиля, собственной манеры, и каждое новое его произведение – своего рода художественный эксперимент, попытка «примерить на себя» какой-либо из уже существующих авторитетных литературных стилей. Так, в «Разговоре» с легкостью опознается поэтический стиль лермонтовского «Мцыри»; в «Параше» – свободный, основанный на «болтовне» стиль пушкинского «Евгения Онегина» и «Домика в Коломне», а также написанной в том же ключе лермонтовской «Сказки для детей»; в «Андрее Колосове» заметна ориентация на лаконичный и «жесткий» синтаксис пушкинской прозы, избегающей подробных, обстоятельных описаний, тогда как в «Петушкове» чувствуется почти ученическая зависимость от гоголевской манеры... Так же свободно переходит Тургенев от характерно романтической поэтики «Разговора» к подчеркнуто-реалистическому бытописанию «Параша» и «Помещика». В бытоописательской установке этих поэм Белинский справедливо усмотрел вызов всяким романтическим отвлеченностям, близкий его собственному идеалу того времени – «натуральному» изображению действительности. Однако не менее справедлива точка зрения, согласно которой сознательно огрубленный бытовизм «Помещика» и «Параша» есть не более, чем реалистическая трансформация романтического мироощущения, которое не отрицается, а просто выворачивается наизнанку. Притом что обе поэмы в стилистическом отношении зависимы от пушкинской свободной манеры ведения рассказа, пушкинской примиряющей легкости в них меньше, чем лермонтовского язвительного отрицания и скептической насмешки, заставляющих вспомнить опять-таки о раннем тургеневском кумире Байроне. В том, как автор «Параша» последовательно и целенаправленно снижает все высокое: от мелких деталей (так, например, у самой Параша «немножко велика была рука», а мать её была «женщина... простая, с лицом, весьма похожим на пирог») до характеров

главных героев (Параша – это явно упрощенная Татьяна Ларина, а её жених, а потом муж Виктор – явно приземленный Онегин), – можно усмотреть не только спор с «возвышенным» романтизмом, отвергаемым во имя обнажения страшной правды жизни, что идеологи натуральной школы находили у Гоголя, но и байроническую неудовлетворенность несовершенным миром, который вместо пламенных страстей и полетов духа предлагает довольствоваться пошлой скукой прозаического существования. Законный брак, казалось бы, искренне полюбивших друг друга героев поэмы представлен в финале как апогей пошлости: «Сбылося все... и оба влюблены... Но все ж мне слышен хохот сатаны». Мировоззренческий ракурс, в котором решена поэма, поразительным образом соединяет в себе Гоголя и Байрона. Недаром основную идею поэмы, перекликающуюся с гоголевским «Скучно на этом свете, господа!», озвучивает в ней сам «владыка зла», наблюдающий через забор за счастливой четой с байронически-презрительной улыбкой на устах.

Однако уже в повестях 1840-х годов Тургенев начинает вести борьбу и с этим мироощущением, склонность к которому он находил в себе самом, и с тем психологическим типом, который являлся его носителем в жизни и литературе. Признавая колоссальные заслуги Гоголя перед русской литературой, считая его обладателем величайшего художественного дара, Тургенев в то же время довольно рано осознает, что его путь – не гоголевский. Что его не устраивает в Гоголе, так это его «отрицательный» взгляд на действительность, болезненно фиксирующий в первую очередь ее негативные и темные стороны, нередко преувеличивая их, сатирически или гротескно заостряя, или, по-другому, то именно в Гоголе, что волей-неволей сближает его с романтическим «отрицателем» Байроном. В этом «отрицательном» взгляде, при всей его остроте и глубокой пронизательности, Тургеневу не хватает идеала и веры в то, что этот идеал может быть открыт в самой жизни. Неверие в идеал и светлый смысл жизни – вот что, по Тургеневу, является отличительной чертой байронического романтика, или романтика – «отрицателя». Из этой основной черты вытекают и все остальные: эгоцентризм, подавляющий перевес умственной деятельности над действием воли, разъедающая рефлексия, презрение к людям и безнравственное обращение с ними. Выявление эгоистической сущности «благородного» романтика – общее место критики романтизма, осуществлявшейся писателями и критиками натуральной школы: достаточно вспомнить образы Дмитрия Круциферского из «Кто виноват?» Герцена и Александра Адуева из «Обыкновенной истории» Гончарова. Тургенев присоединяет свой голос к их голосам – в рецензии на русский перевод «Фауста» Гете (1844), где символом всецело сосредоточенного на себе романтика-эгоиста объявляется чрезмерно умствующий Фауст, из страха перед действительной жизнью ищущий поддержки в бесплодном мифистифическом скепсисе, и, еще ярче и заметнее, – в повести «Дневник лишнего человека», ставшей своеобразной художественной иллюстрацией мыслей, изложенных в рецензии. Главный герой повести, молодой помещик с университетским образованием Чулкатурин, умирающий от чахотки, словно сконцентрировал в себе все то дурное, что только можно найти в типе романтика-эгоиста: он мелочно придиричив, обидчив, болезненно ревнив, не может простить своей возлюбленной Лизе, что она предпочла ему другого, и весь его дневник, где он с утонченной скрупулезностью романтика анализирует свои чувства, представляет собой, по его собственным словам, что-то вроде самоуслаждения «зрелищем своего несчастья».

Альтернативу этому типу разъедающего самого себя романтика Тургенев ищет в противоположном ему типе цельного и нравственно устойчивого человека, который способен в сложной ситуации сохранить достоинство и при этом не заставлять страдать из-за себя других. Андрей Колосов из одноименной повести – первая попытка создания такого героя. Андрей Колосов изображается как цельная сильная личность нового типа: в нем нет рефлексивной раздвоенности – тяжкого наследия умствующей культуры

прошлого, а есть сила духа, позволяющая ему поступать так, как диктует внутренне «природное» чувство, далеко не всегда совпадающее с требованиями традиционной нравственности: утратив чувство любви к девушке Варе, продолжающей любить его, Колосов находит в себе силы прекратить с ней отношения, не унижая ее оскорбительной жалостью и не чувствуя ненужного раскаяния за содеянное. Тургеневский Колосов – русский вариант идеальных «положительных» героев Жорж Санд, в творчестве которой в модифицированном виде была воскрешена старая идея Ж. Ж. Руссо о несовпадении «естественной» нравственности человека и аморальных требований общества, отклонившегося от «естественного» пути развития и превратившегося в оковы для человеческой свободы и спонтанности. В 1860-е годы тот же тип цельной и сильной личности и тоже под влиянием Жорж Санд будет воспроизведен Чернышевским в образах главных мужских персонажей романа «Что делать?» – Лопухова и Кирсанова. Важно подчеркнуть, что при всей своей противоположности байроническому романтику, Андрей Колосов тоже по-своему необыкновенная личность; «необыкновенным», по словам автора повести, его делает уже сама его «естественность», бросающая вызов привычным представлениям о норме. В этом отношении он вполне может считаться «положительным» двойником байронических героев; он такая же титаническая фигура, как и они, только вместо глобальной пессимистической разочарованности в нем преобладает вера в правоту своей глубинной «естественной» мощи.

«Записки охотника»

В 1847 г. Тургенев пишет и публикует в журнале «Современник» очерк «Хорь и Калиныч» – первую ласточку будущего знаменитого цикла «Записки охотника», вышедшего отдельным изданием в 1852 г. В этом цикле он предстает уже зрелым, сложившимся художником со своей оригинальной – собственно *тургеневской* – поэтикой и вполне определенной идейной концепцией. К этому времени он полностью разделяет воззрения литераторов круга «Современника», большинство из которых: В. Г. Белинский, Н. А. Некрасов, А. И. Герцен, Т. Н. Грановский – являются его близкими друзьями. Идеологией этого круга единомышленников, художественным выражением которой стала эстетика натуральной школы, был так называемый западнический либерализм, предполагающий ориентацию на Западную Европу как на духовный образец подлинного политического, экономического и культурного прогресса. Россия, по мнению западников-либералов, бесконечно отстает от Европы и для своего дальнейшего развития нуждается в значительных социальных преобразованиях. Главным тормозом на пути этих преобразований в 1840-е годы считался институт крепостного права. Именно он становится основным объектом критики в тургеневских «Записках охотника». «Записки охотника» – такое же сознательно идейное и даже, можно сказать, социально ангажированное произведение, как и многие другие произведения натуральной школы, в которых, в соответствии с призывом ее главного идеолога Белинского, преобладал пафос социального разоблачения язв и пороков современного российского общества. Примечательной особенностью русского западнического либерализма была его постоянная переплетенность с более радикальной социалистической идеологией, будь то в ее относительно умеренном (христианский и утопический социализм М. В. Петрашевского, А. Н. Плещеева, ранних Ф. М. Достоевского и М. Е. Салтыкова-Щедрина) или потенциально революционном, бунтарском варианте («якобинский» социализм А. И. Герцена, отчасти В. Г. Белинского, «анархический» социализм М. А. Бакунина), – идеологией, общим истоком которой была все та же руссоистская критика «порочного» иерархического общества, ущемляющего права демократических низов. Хотя по своим взглядам Тургенев был классическим либералом (подобно таким членам западнического кружка, как историк

Т. Н. Грановский, критик П. В. Анненков), широта демократических требований русских социалистов-русоистов его по-своему привлекала, поскольку представлялась исторически закономерной. Отсюда – отчетливо руссоистские тона всей идейной концепции «Записок охотника». Сюжетно-композиционной основой целого ряда очерков цикла, таких как «Ермолай и мельничиха», «Малиновая вода», «Бурмистр», «Контора», «Льгов», «Петр Петрович Каратаев», становится достаточно жесткая социальная схема: грубые, деспотические помещики, развращенные властью, ломают судьбы и уродуют души крепостных крестьян, бессильных что-либо противопоставить их тираническому произволу. Причем специально подчеркивается, что помещики нарушают элементарные права, которые даны человеку самой природой, извращая тем самым естественный ход человеческого развития. Дворовые девушки Арина в «Ермолае и мельничихе» и Матрена в «Петре Петровиче Каратаеве» по прихоти своих господ оказываются лишенными обычного человеческого счастья – счастья жить в любовном союзе с тем, кого избрало их сердце; их робкие попытки защитить себя приводят только к обострению барского гнева и в итоге к полному жизненному краху. Еще одна характерная жертва крепостнического произвола, изображаемая Тургеневым, – тип крепостного крестьянина с растоптанным чувством собственного достоинства, потерявшим свое «я», свою личность и окончательно смирившимся со своей участью. Таковы старик Сучок из «Льгова», живущий в постоянном страхе перед любым возможным барским окриком (его готовность откликаться на всякое новое имя, какое дадут ему господа, лишней раз подчеркивает полное отсутствие в нем личностного начала), и буфетчик Вася из «Двух помещиков», с горячей убежденностью отвечающий на вопрос рассказчика-охотника, за что он так жестоко по приказу барина был наказан розгами: «А поделом, батюшка, поделом. У нас по пустякам не наказывают».

Эти примеры ясно показывают, насколько Тургенев привержен новоевропейскому идеалу свободной личности, воспринимающей свою зависимость от подавляющих ее структур традиционного общества как рабство. Такая позиция резко отделяет Тургенева, как и других западников-либералов, от их основных идейных противников в среде мыслящей русской интеллигенции того времени – славянофилов, которые спасение России от ее бедственного современного положения, напротив, видели в возвращении к идеалам русского допетровского прошлого и крайне враждебно относились ко всем новейшим европейским веяниям, их главную опасность усматривая как раз в культе отдельной, независимой личности, стремящейся как можно полнее эмансипироваться от всех традиционных, прежде всего религиозных, установлений. Заканчивая «Двух помещиков» прямо обращенной к читателю фразой: «Вот она, старая-то Русь!», Тургенев высмеивает славянофильский идеал «старой Руси» как воплощения духовного мира и общественного благополучия: для него, как для западника, все, что было в русском прошлом до преобразований Петра I, попытавшегося приобщить Россию к гуманным ценностям европейской культуры, основывалось на варварском неуважении к человеку, когда любой носитель власти и силы мог позволить себе безнаказанно издеваться над своей безропотной жертвой. Ироническое отношение Тургенева к идее славянофилов вернуть русское европеизированное дворянство к русским национальным корням и формам жизни нашло выражение в очерке «Однодворец Овсянников», где в фигуре молодого помещика Любозвонова, облачающегося на глазах своих крепостных в русский национальный костюм и предлагающего им спеть «народственную песню», узнаваемо, хотя и не без сатирического преувеличения, выведен К. С. Аксаков – самый пламенный в славянофильском кружке защитник национальных обычаев.

Но тип крестьянина-жертвы не самый характерный в крестьянском мире «Записок охотника». В отличие от Григоровича – другого заметного представителя натуральной школы 1840-х годов, изображавшего крестьян (в получивших широкую известность

повестях «Деревня» и «Антон Горемыка») исключительно как несчастных страдальцев, невольных мучеников крепостнического жизненного уклада, – Тургенев свое основное внимание сосредоточивает на изображении крестьян, которые, вопреки крайне неблагоприятным для них социальным обстоятельствам, сумели «не утратить лица», сохранив во всей его полноте и многообразии тот колоссальный потенциал духовных и творческих сил, который, как считали все западники, хорошо усвоившие идеи Руссо, живет, как в запечатанном сосуде, в народной душе и страстно ждет своего освобождения. В русской крестьянской среде, показывает Тургенев, есть люди, по богатству своего внутреннего мира не уступающие лучшим представителям русского образованного дворянства, а по силе натуры и способности к активной и продуктивной деятельности приближающиеся к носителям европейского духа новой свободы и волевого преобразования существующих форм жизни. Так, Хорь из очерка «Хорь и Калиныч» за свою практическую хватку, умение разумно и экономно вести хозяйство и неподдельный интерес к вопросам европейского государственного устройства награждается рассказчиком-охотником такими непривычно высокими для крестьянина *культурными* эпитетами, как «рационалист», «скептик», «административная голова». В хозяйственнике Хоре Тургеневу видится некий русский эквивалент представителей европейского третьего сословия – честных и предприимчивых бюргеров, преобразивших экономическое лицо Европы. Подросток Павлуша из «Бежина луга», восхищающий охотника своей исключительной смелостью и готовностью давать рационально-резвые объяснения тем чудесам и тайнам, о которых, крестясь и дрожа от страха, рассказывают друг другу мальчики в ночном, представлен как сильная личность нового типа, способная бросить вызов самой Судьбе, неподконтрольной человеку тайной силе, распоряжающейся его жизнью и смертью. Павлуша есть очевидная крестьянская параллель образу «необыкновенного» человека Андрея Колосова, а значит, в какой-то мере, и байроновским героям, дерзко бросающим вызов Богу; «байроническим мальчиком» остроумно назвал Павлушу критик А. А. Григорьев. Тургенев сам нередко прибегает к такому приему возвышения своих героев, как сравнение их с великими деятелями русской или мировой культуры и истории, а также с классическими «вечными образами» европейской литературы. Интересно, что этот прием распространяется им не только на крестьян, но и на дворянских героев цикла, из которых далеко не все принадлежат к типу жестокого помещика – «тирана»: дворянские характеры в «Записках охотника» также весьма многочисленны и разнообразны. «Рационалист» Хорь сравнивается с философом Сократом и косвенно с Петром I; однодворец Овсянников из одноименного очерка – с баснописцем Иваном Крыловым; Лукерья из очерка «Живые мощи», женщина с трудной судьбой и невероятным духовным самообладанием, – с сожженной на костре Жанной д'Арк; есть в цикле и свой Гамлет – разуверившийся в романтических ценностях, но тем не менее не способный избавиться от романтического эгоцентризма молодой дворянин из очерка «Гамлет Щигровского уезда» (характер, психологически родственный Чулкатурину из «Дневника лишнего человека»), и русский Дон Кихот – полностью разоренный, но по-прежнему рыцарски преданный высокому понятию дворянской чести, всегда готовый защитить слабого и страдающего, помещик Чертопханов, герой очерков «Чертопханов и Недопюскин» и «Конец Чертопханова».

Распространение одного и того же приема на представителей разных сословий позволяет Тургеневу, с одной стороны, чисто художественными средствами высказать отстаиваемую либералами идею правового равенства всех людей независимо от их происхождения и степени богатства, а с другой – что особенно близко учению Руссо – намекнуть на существенные преимущества представителей непривилегированного крестьянского сословия перед привилегированным дворянским: при всей своей внешней непросвещенности внутренне они уже обладают всем тем, что носители просвещенного дворянского разума ошибочно считают отличительной чертой только

своего круга, – *духовной культурой*, причем в том ее «естественном», первоизданном виде, который просвещенное сознание либо грубо исказило, либо безнадежно утратило. В очерке «Певцы» судящий состязание певцов Дикий-Барин (и, соответственно, стоящий за ним автор) не случайно отдает пальму первенства не городскому жителю, мещанину из Жиздры, певшему по-своему прекрасно, а простому парню из народа Яшке Турку, чье пение, не знавшее никаких внешних формальных ухищрений, словно лилось из глубины его души. Важной особенностью пения Якова, специально отмечаемой Тургеневым, является также то, что он пел без оглядки на других, на то, какое он производит впечатление, пел, забывая самого себя, – черта, открывающая в нем тип, противоположный не только типу романтика-эгоцентрика, но во многом и тому «рациональному» крестьянскому типу, к которому принадлежат Хорь и Павлуша. Если для последних характерно сознание значительности собственной личности, основанное на уважении к своему критически мыслящему «я», что дает основание называть их крестьянскими «западниками», то основой человеческой значительности Яшки Турка, наоборот, оказывается принципиальный отказ от своего «я», который, однако, не превращает его в подобие духовно сломленного и забитого героя «Льгова», а парадоксальным образом становится условием проявления его могучей душевной силы. По контрасту с «западным» этот тип справедливо было бы назвать «восточным», и следует также заметить, что Тургеневу, как художнику и психологу, он интересен не меньше, чем первый. Многие описываемые с видимой любовью крестьянские персонажи охотничьего цикла относятся к этому «восточному» типу. Наиболее яркие его представители: Калиныч из «Хоря и Калиныча», близкий природе (в отличие от своего друга Хоря, больше занятого общественными и хозяйственными вопросами), тонко чувствующий ее красоту и, благодаря особому дару проникновения в ее тайны, обладающий чудесной способностью заговаривать кровь, ладить с пчелами, предсказывать погоду; и карлик-горбун Касьян из очерка «Касьян с Красивой Мечи» – странный человек «не от мира сего», сочетающий в себе черты лесного «волшебника», понимающего язык птиц и растений, и природного мистика, с почти буддийской сострадательностью относящегося к каждому обреченному на гибель живому существу.

Те же доверие и любовь к природным живым существам, зверям и птицам в соединении с верой и глубокой убежденностью, что спасется только тот, кто кротко, не возмущаясь и не жалуясь, претерпевает свою участь, какой бы трагической она ни была, составляют основу характера Лукерьи из очерка «Живые мощи». В очерке «Смерть» Тургенев изображает целую галерею героев – носителей «восточной» души, которых объединяет умение спокойно и легко относиться к собственной смерти, что становится возможным, как дает понять автор, только в случае, если человек не привязан к своему «я», не фиксируется на нем как на высшей ценности. Любопытно, что в «Смерти» опять выведены представители разных сословий: помимо крестьянских образов там есть образы дворянки-помещицы и домашнего учителя, разночинца Авенира Сорокоумова, но объединяет их всех уже не «западная» идея правового равенства, а причастность «восточной» идее жертвы и отречения. Жертва своим «я» ради другого и бескорыстное служение ему, будь то человек или некая Высшая Правда, – главная черта в характере Авенира Сорокоумова, вызывающая искреннее восхищение автора. В этом герое есть что-то от чувствительного, или «сентиментального», романтизма Жуковского – создателя поэтического образа меланхолического юноши, готового отречься от призрачных земных благ во имя соединения с идеальным миром *Там*. Такой романтизм, с его пылким и жертвенным стремлением к идеалу, всегда вызывал симпатию у Тургенева и, в отличие от романтизма байронического, принимался им безоговорочно. Именно в этом – возвышенном, а не дискредитирующем – смысле Калиныч с его восторженным и

предельно открытым отношением к миру и людям именуется «романтиком» и «идеалистом».

Обостренное внимание Тургенева к людям «восточной» души находится в известном противоречии с его либерально-западническими идеалами: не случайно славянофилам, всегда активно противопоставлявшим «гордый ум» атеистического Запада «кроткой душе» русского христианского Востока, многое в «Записках охотника» пришлось по вкусу, так что даже возникло мнение о Тургеневе как тайном стороннике их лагеря. Сам Тургенев с таким суждением о себе был решительно не согласен, но «восточный» уклон охотничьего цикла, тем не менее, не подлежит сомнению; то же относится и к его подспудным романтическим тенденциям. Складывается впечатление, что «Записки охотника» – это сплав или, точнее, сложное сосуществование сразу нескольких идеологических ракурсов.

Поэтика «Записок охотника». Сходным образом и поэтика «Записок» включает в себя различные по происхождению эстетические слои. По многочисленным внешним приметам художественного порядка тургеневский цикл – типичное произведение натуральной школы, наиболее осязаемо выразившее ее ориентацию на «научную» парадигму. По жанру «Записки охотника» – серия очерков, как и знаменитый сборник 1845 г. «Физиология Петербурга», литературный манифест «натурального» направления, в котором впервые в русской литературе были предложены образцы «физиологического» описания, восходящего к французским «Физиологиям», изначально задуманным как художественные аналоги дотошных и беспристрастных «научных» описаний подлежащего изучению природного объекта. «Физиологической» стилистике отвечает в «Записках» уже сама фигура охотника, представляемого в качестве непосредственного очевидца событий, фиксирующего их, как и положено очеркисту, с протокольной, «фотографической» точностью и минимумом авторской эмоциональной оценки. Ярко «физиологичны» у Тургенева также портретные и пейзажные описания – непременная часть общей стилевой композиции каждого очерка. Они «по-научному» подробны, обстоятельны и мелочно детализированы, – в полном соответствии с требованиями «микроскопического» метода натуральной школы, когда описываемый объект изображался как бы увиденным сквозь микроскоп – во всех многочисленных мелких подробностях своего внешнего облика. По словам К. Аксакова, Тургенев, описывая внешность человека, «чуть не сосчитывает жилки на щеках, волоски на бровях». Действительно, тургеневский портрет едва ли не избыточно подробен: даются сведения об одежде героя, форме его тела, общей комплекции, при изображении лица детально – с точным указанием цвета, размера и формы – описываются лоб, нос, рот, глаза и т. д. В пейзаже та же утонченная детализация, призванная воссоздать «реалистически» правдивую картину природы, дополняется массой сведений специального характера.

Справедливо мнение, что на птиц автор «Записок охотника» смотрит как орнитолог, на повадки собак – как кинолог, на жизнь растений – как ботаник.

Вместе с тем в тургеневском портрете и пейзаже, несмотря на всю их бросающуюся в глаза «реалистическую» натуральность, скрыто присутствует другая – романтическая традиция изображения природы и человека. Тургенев словно потому и не может остановиться в перечислении особенностей внешнего облика персонажа, что изображает не столько разновидность порожденного «средой» определенного человеческого типа, как это было у авторов «Физиологии Петербурга», сколько то, что у романтиков называлось *тайной индивидуальности*. Средства изображения – в позитивистскую эпоху – стали другими: «научными» и «реалистическими», предмет же изображения остался прежним. Герои «Записок охотника», будь то крестьяне или дворяне, «западники» или «восточники», не только типы, но и всякий раз новая и по-новому живая и таинственная *индивидуальная душа*, микрокосм, маленькая вселенная. Стремлением как можно более полно раскрыть индивидуальность каждого

персонажа объясняется и такой постоянно используемый в очерках прием, как «парная композиция», отразившийся в том числе и в их названиях («Хорь и Калиныч», «Ермолай и мельничиха», «Чертопханов и Недопюскин»), и прием сравнения героя с «великой личностью». Точно так же и природа в «Записках охотника» имеет свою душу и свою тайну. Тургеневский пейзаж всегда одухотворен, природа у него живет своей особой жизнью, часто напоминающей человеческую: она тоскует и радуется, печалится и ликует. Та связь между природным и человеческим, которую открывает Тургенев, не имеет «научного» подтверждения, зато легко может быть истолкована в духе воскрешенной романтиками (прежде всего иенскими и романтиками-шеллингианцами) архаической концепции взаимосвязи человеческого микро- и природного макрокосма, согласно которой душа каждого человека таинственными нитями связана с разлитой в природе Мировой Душой. Очевидной данью этой концепции является у Тургенева прием психологического параллелизма, когда определенное состояние, в котором оказывается «душа» природы, прямо соотносится с аналогичным по внутреннему наполнению состоянием души героя. Психологический параллелизм лежит в основе композиции таких очерков, как «Бирюк», «Свидание», отчасти «Бежин луг». Он же, можно сказать, определяет и общую композицию цикла, открывающегося *человеческим* очерком «Хорь и Калиныч» и завершаемого полностью посвященным *природе* очерком «Лес и степь» (с тем же принципом «парности» в названии).

В поэтике «Записок охотника» очевидны знаки уже начавшейся переориентации Тургенева с гоголевской «отрицательной» стилистики на «положительную» пушкинскую. Следование Гоголю в кругах сторонников натуральной школы считалось нормой: писатель, изображающий грубую правду жизни, должен хотя бы в какой-то мере быть обличителем. Обличительная тенденция чувствуется в откровенно «социальных» очерках тургеневского цикла, где четко распределены социальные роли персонажей и «отрицательным» даются, как правило, значимые фамилии (Зверков, Стегунов и др.). Но основная тургеневская установка все-таки не обличительная. Ему ближе пушкинское стремление к примирению противоречий при сохранении яркой индивидуальности изображаемых характеров. Не только «научная» объективность, не только либеральная идея уважения прав личности, но и пушкинская «эстетика примирения» заставляют Тургенева с равной заинтересованностью и доброжелательным вниманием изображать жизнь крестьян и дворян, «западников» и «восточников», людей и природы.

«Любовные» повести Тургенева

В 1850-е годы формируется тип «любовной» тургеневской повести – одного из важнейших жанров в творчестве писателя. К характернейшим образцам этого жанра относятся: «Затишье» (1854), «Яков Пасынков» (1855), «Переписка» (1856), «Фауст» (1856), «Ася» (1859), «Первая любовь» (1860), «Вешние воды» (1872). При известном различии в сюжетах все повести обладают заметной структурной, смысловой и стилевой общностью. Их герои принадлежат, как правило, к дворянской интеллигенции; в большинстве своем это люди, получившие хорошее воспитание и не чуждые культурных интересов. Композиционным и одновременно духовным центром каждой из повестей (за исключением, пожалуй, только «Якова Пасынкова») является образ молодой женщины, по традиции называемой «тургеневской девушкой», чье сердце ждет идеального избранника и готово раскрыться для большой и сильной любви. «Сдержанная страстность» – так можно было бы определить основную характерологическую особенность этого женского типа, восходящего во многом к любимому Тургеневым образу Татьяны Лариной из пушкинского «Евгения Онегина». Другой литературный источник образа «тургеневской девушки» – независимые, уверенные в себе, пренебрегающие консервативной общественной моралью героини

романов Жорж Санд, которую увлекавшийся ею в 1840-е годы Тургенев называл «одной из наших святых».

Как и Жорж Санд, Тургенев, сочувствующий новоевропейским идеалам раскрепощения личности, в сфере любви понимает это раскрепощение как дарование человеческому и, в частности, женскому сердцу права любить страстно, т. е. не считая чувственное влечение грехом, и свободно, т. е. выбирая предмет любовного влечения по собственной, а не по чужой воле. Согласно новым представлениям, семья, церковь и государство не могут управлять свободой человеческого чувства, оно не должно быть подавляемо ими; если же оно все же нуждается в какой-то регуляции и гармонизации, то лучшее средство для этого – воспитание по-новому гуманного, просвещенного ума, обладая которым человек сам, без посредников, сможет разобраться в своих чувствах и благодаря которому научится уважать и воплощать на практике «принцип равенства в любви», когда ни один из любящих не возвышается над другим и не утверждает себя за счет другого. Это независимое, свободолобивое «жоржсандовское» начало наиболее заметно в героине «Аси», которая, в подражание пушкинской Татьяне, первой признавшей в любви своему кумиру, сама назначает свидание господину Н.Н., и в героине «Первой любви» княжне Зинаиде, чей образ жизни – а она постоянно окружена поклонниками, ежевечерне посещающими ее дачу, – вызывает у рассказчика, юного Владимира, смешанное чувство недоумения и восхищения: «Как не боялась она погубить свою будущность? Да, думал я, вот это любовь, это страсть, это преданность». Часто в тургеневской «любовной» повести возникает структурная пара: сильный женский персонаж – слабый мужской, слабость которого, исходя из новой концепции любви, правильно было бы объяснить его излишней рефлексивностью и внутренней разорванностью – плодом традиционного воспитания, где «сдержанность» преобладала над «страстностью» и неизменно подавляла ее. Такое объяснение более всего подходит господину Н.Н. из «Аси», который в решительный момент свидания неожиданно пугается могучей силы любовного чувства и оказывается не в состоянии отдаться ему. Не способен ответить на обращенное к нему чувство и унылый «прожигатель жизни» Веретьев в «Затишьи», предмет слепого поклонения безнадежно влюбленной в него Маши, натуры цельной и глубокой. Слабость Санина в «Вешних водах» проявляется в том, что он предает чистую любовь итальянки Джеммы, забывая о ней после встречи с другой женщиной – циничной, плотской, жестокой Марьей Николаевной Полозовой.

В повести «Фауст» такой же раскрепощающей и по-новому возвышающей личность силой, как любовь, представляется и искусство, также понятое – в соответствии с гуманистическими идеалами Нового Времени, полностью разделяемыми западником Тургеневым, – как начало, одухотворяющее соприкоснувшегося с ним человека прежде всего своей чувственной, земной красотой. Герой-рассказчик повести, Павел Александрович, интеллигентный молодой человек, противник старого «аскетического» воспитания на средневековый манер, пытается приохотить героиню повести Веру, именно так воспитанную своей матерью, к великим ценностям нового искусства, утонченно и красочно описывающего все прихотливые изгибы живого любовного чувства, малейших проявлений которого, верная материнским заветам, она поначалу боялась как огня. Но после совместного с Павлом Александровичем чтения «Фауста», «Евгения Онегина» в Вере пробуждается огонь страсти, ощущаемый ею как наслаждение, с которым ничто не может сравниться...

Такова одна – гуманистическая и по эмоциональному наполнению *светлая* сторона тургеневской «любовной» повести. Но есть и другая – *темная*, тайно дискредитирующая идеалы нового гуманизма, если не прямо враждебная им. Ее появление в тургеневском творчестве уместно связать с переломным для всего русского западничества 1848 г. – годом третьей французской революции и начала «мрачного семилетия» в России. 1848 г. ознаменовал кризис русского западничества с его высокими гуманистическими идеалами: верой в исторический

прогресс и надеждой на рождение новой сильной личности, свободной от пут догматической Традиции. Причиной кризиса было не само по себе ужесточение ненавистного не одним западникам авторитарного николаевского режима, а глубочайшее разочарование русской либеральной интеллигенции в итогах французской революции, первоначальные победы которой странным образом способствовали ее последующему полному поражению. В 1848 г. Франция, по общему мнению всех либералов, – передовая страна прогресса, становится республикой. Через несколько месяцев оказавшиеся у власти «республиканцы» топят в крови восстание рабочих, а еще через некоторое время выбранный народом президент Луи Бонапарт устраивает государственный переворот и возвращает Франции статус империи, а себя объявляет ее императором Наполеоном III. Благородная идея прогресса на глазах терпела крах и трещала по швам. Именно в это время в Европе начинается увлечение А. Шопенгауэром, классиком философского пессимизма, не верившим в поступательный ход развития человечества, поскольку, как утверждалось в его учении, в основе всего лежит слепая иррациональная сила, названная им Мировой Волей, которая сама же разрушает все, что созидает, а люди с их проектами и надеждами не более чем ее послушные орудия, пребывающие в постоянном самообмане: желая очередной общественной перестройкой избавить общество от зла, они только увеличивают его количество. Зло, по Шопенгауэру, неустранимо; оно есть сама сущность жизни. Человек не хочет замечать его и всегда надеется на лучшее, между тем как в действительности человеческое существование есть череда сменяющихся друг друга несчастий, горестей и страданий, ведущих, в конечном итоге, к смерти.

Давно замечено, в какой большой мере повести Тургенева пропитаны если не идеями Шопенгауэра (хотя известно, что Тургенев не только читал, но и высоко ценил его сочинения), то самой пессимистической атмосферой его философии. Все рассказываемые им любовные истории обязательно имеют трагическую или, по крайней мере, болезненно-драматическую развязку. Идея нового свободного чувства все время наталкивается в них на некое препятствие, суть которого невозможно объяснить наследием традиционной этики. Шопенгауэр же по-своему убедительно объясняет его, исходя из факта изначального несовершенства человеческой природы. По его логике, Мировая Воля заставляет каждого человека центрироваться на своем «я» и удовлетворять его ненасытные желания; одно из самых сильных желаний в человеке – диктуемое половым инстинктом стремление к чувственному удовлетворению, которое, в силу взаимодействия Любви и Смерти – двух главных ликов Мировой Воли, – есть бессознательное стремление к саморазрушению, поэтому любовь, основанная на чувственном влечении, или любовь-страсть, всегда ведет к гибели, всегда трагична. Шопенгауэр также подчеркивал, что урегулировать чувственную стихию, опираясь на разум, каким бы просвещенным он ни был, невозможно: всесильная иррациональная Воля как в истории, так и в частной жизни неизбежно разбивает все рациональные постройки. По той же причине – как иллюзию наивных рационалистов – отрицал Шопенгауэр и идею равенства в любви: два чувственных «я», одинаковые орудия Мировой Воли, не могут образовать гармонического союза, они, по природе, соперники, и поэтому каждый из них стремится властвовать над другим.

Уже в «Дневнике лишнего человека» Чулкатурин задается странным вопросом: «Разве любовь естественное чувство? Любовь – болезнь». Имеется в виду, что любовь не преобразует, а, подобно болезни, уродует человека, и что точно так же, как со смертельной болезнью, с нею, когда она приходит, невозможно справиться. Но если в «Дневнике...» подобные мысли преподносились, скорее, как свидетельство мизантропического эгоцентризма героя, то в повести «Переписка» они определяют самую сюжетную канву произведения. Состоящие в переписке тонкие, образованные, культурные молодые люди – «философ» и «философка», чувствуя родство своих душ,

стремятся соединить и свои судьбы, но это оказывается невозможным, потому что «философ» вдруг совершенно неожиданно влюбляется в не очень красивую, совсем неумную танцовщицу и начинает везде следовать за ней, не в силах противостоять захватившей его страсти. Чувствуя себя полностью раздавленным ею, в своем последнем письме он не только называет любовь болезнью, но и формулирует еще один шопенгауэровский тезис: «... в любви нет равенства, нет свободного соединения душ; в любви – один обязательно раб, другой властелин». Той же иррациональной природы страсть Санина в «Вешних водах» к Марье Николаевне, с такой звериной энергией подчинившей себе его слабую душу, что напрашивается предположение: не саму ли Мировую Волю хотел в ее лице символически изобразить писатель? Подобным – разрушительным – образом действует иррациональная сила страсти и на доверившиеся ей женские души. Сожженная любовью к своему избраннику, еще совсем молодой умирает в «Первой любви» княжна Зинаида, которая при всей своей «жоржсандовской» независимости в самой себе несет разъедающий ее изнутри комплекс «раба-властелина»: с суетящимися вокруг нее поклонниками она чувствует себя полновластной царицей (однажды, как бы играя, даже втыкает булавку в руку одному из них), тогда как по отношению к избраннику сердца она – безвольная раба, полностью растворенная в любви к нему (когда он в гневе ударяет ее хлыстом по руке, она с благодарностью целует эту рану). Умирает Вера в «Фаусте», не выдержав пожара свободной страсти, начавшего разгораться в ее душе. Безысходная любовь приводит к смерти и Машу в «Затишье». Любопытно, что в последних двух повестях не только любовь, но и искусство, по причине их одинаково чувственной природы, оказывается силой, несущей смерть и разрушение. По Тургеневу, у искусства, как и у любви, есть свой *темный* и трагический лик. Может быть, даже больше, чем Вера, соблазненная сладким ядом любовной поэзии, прочувствовала трагическую природу искусства Маша в «Затишье»: любовь к Веретьеву открыла ей, никогда не любившей стихов, глаза на красоту пушкинского «Анчара», который она, однако, прочитывает как стихотворение о смертоносном жале любви и перед тем, как броситься в пруд, повторяет заученные наизусть строчки: «И умер бедный раб у ног Непобедимого владыки...»

Разрушительной силе любви в тургеневских повестях обычно противостоит идея долга, понятая как бескомпромиссное отречение от любых чувственных соблазнов и также имеющая аналогии в философии Шопенгауэра. Ссылаясь на опыт святых и мистиков всех религий, Шопенгауэр учил, что одолеть Мировую Волю можно, только отказавшись от фиксации на своем «я» или, по-другому, от желаний; применительно к любви это означает полный отказ от чувственной жизни или аскезу; только такая «смерть» до смерти может по-настоящему одухотворить человека, даровать ему внутренний покой и удивительную, непонятную обычным, слепо привязанным к жизни людям способность легко и радостно встречать реальную смерть. Повесть «Фауст» заканчивается горестными признаниями Павла Александровича, невольного соблазнителя Веры, в которых он фактически переходит на позицию своей «идейной оппонентки» – матери Веры, фанатичной защитницы аскетически понятого долга. Его мысль о том, что жизнь «не наслаждение», а «тяжелый труд», и что вынести ее можно, лишь наложив на себя «железные цепи долга», перекликается и с эпитафией к повести, взятым из гетевского «Фауста»: «Отказывай себе, смиряй свои желанья». Прямой иллюстрацией этой же мысли – аскетический долг выше чувственного счастья – является повесть «Яков Пасынков». Сам Яков Пасынков – своего рода «реалистический» двойник сентиментальных героев Жуковского; как и они, он верит в идеал чистой любви, как и они – ничего не хочет для себя: он – воплощенное самоотречение. Свою любовь к нелюбящей его Софье он без колебаний приносит в жертву тому, кого избрало сердце его возлюбленной. В течение всей своей жизни он молчит об этой согревающей его душу любви и признается в ней приятелю только перед смертью. Так же ведет себя и сестра Софьи Варя, безответно и безнадежно

влюбленная в Якова, но умеющая молчать о своей любви. В финале повести Софья произносит что-то вроде «похвального слова» «чувству долга», которое, как якорь, удерживает нравственного человека от эксцессов губительной чувственности и себялюбия. Обе героини повести прозрачно соотнесены с пушкинской Татьяной, но уже не с той «романтической» Татьяной, в которой проснувшееся страстное чувство готово было по – «жоржсандовски» не считаться ни с какими препятствиями, а с Татьяной, научившейся «властвовать собою» и сознательно предпочитающей основанный на жертве и отречении нравственный долг проблематическому личному счастью. С этой точки зрения по-иному следовало бы истолковать и поведение господина Н.Н. в «Асе». Его слова «я *должен* бы оттолкнуть ее прочь» свидетельствуют не только о слабости и страхе, но и о чисто человеческой порядочности героя повести: как человек, связанный нравственными обязательствами перед братом Аси, он в сложившейся ситуации едва ли мог поступить иначе.

Однако искреннее восхищение людьми долга никогда не переходит у писателя в его апологию: идеал нового человека с раскрепощенным сердцем, несмотря на его трагическую оборотную сторону, больше говорит его душе. Герои, выбравшие мирскую аскезу как единственное спасение от бед жизни, рисуются им как существа, насильно наложившие на себя цепи, от которых они сами страдают, потому что сердца их продолжают втайне тянуться к идеалу любви-наслаждения. Их позицию правильно было бы назвать вынужденным или подневольным стоицизмом. Даже смиренно и светло умирающий Яков Пасынков с тоской и болью вспоминает в предсмертном бреду, что сердце его – разбито. Отсюда пронизывающая все «любовные» повести грустная интонация, интонация жалобы и сокрушения о несбывшихся мечтах и утраченных надеждах, позволяющая жанрово определить тургеневскую повесть как «повесть-элегию». По общему эмоциональному колориту наиболее близка она русской «унылой» элегии. Очевидна их близость и в структурном отношении. Главная оппозиция «унылой» элегии временная: прекрасное прошлое – драматическое настоящее. Это элегическое противопоставление у Тургенева реализовано в композиции: как взгляд из безрадостного настоящего (герой стареет, подвержен недугам, близок к смерти) в чарующе прекрасное прошлое (когда он был молод и счастлив) построены «Ася», «Первая любовь», «Вешние воды». Характерен также эпиграф к «Вешним водам»: «Веселые годы, Счастливые дни – Как вешние воды, Промчались они!»

Романы о русской интеллигенции. Поэтика тургеневского романа

В 1856 г. публикацией романа «Рудин» Тургенев открывает серию произведений, написанных в этом новом для него жанре. За «Рудиним» последовали «Дворянское гнездо» (1859), «Накануне» (1860), «Отцы и дети» (1862), «Дым» (1867), «Новь» (1877).

Как и в повестях, в романах Тургенева большое место уделяется любовной теме, которая, однако, чего не было в повестях, всегда дается в сплетении с исторической темой, а точнее, с темой смены поколений, рассматриваемой на широком фоне движения современной – европейской и русской – Истории. Каждый тургеневский роман – это своеобразный отчет об определенной эпохе русской истории, а взятые вместе они с полным правом могут быть названы *художественной летописью* жизни русской интеллигенции 30-60-х годов XIX в. Пробуждение у Тургенева интереса к злободневной исторической тематике находится в прямой связи с мощными общественными и культурными переменами, начавшимися в России после смерти в 1855 г. Николая I. На смену авторитарному правлению Николая I приходит более мягкое и более открытое Европе и новоевропейским жизненным ценностям правление Александра II, старавшегося опираться на трезвую либеральную интеллигенцию и довольно скоро приступившего к осуществлению ряда весьма значительных социальных и экономических реформ, первой из которых явилась знаменитая отмена

крепостного права в 1861 г. Прогрессивные начинания нового царя оживили надежды западников-либералов и словно вдохнули в них новые силы, казалось, навсегда утраченные после тяжкого кризиса 1848 г. Вновь окрепла их вера в возможность исторического прогресса.

Первые три романа Тургенева посвящены еще «николаевскому» времени, но происходящее в них изображается как предчувствие и подготовка того, что случится после 1855 г. – эпохи «великих реформ» Александра II. Неблагополучное, трудное прошлое описывается из полного надежд настоящего (схема, противоположная «элегической» схеме «любовной» повести); в этом смысле название третьего романа – «Накануне» – можно считать общим для всей «николаевской» трилогии. Вера Тургенева, как западника-либерала, в поступательное движение Истории опиралась также на представление о значимости отдельной человеческой личности, являющейся ее творцом. Это представление о личности, формирующей Историю, будь то мощью своей мысли или энергией своего деяния, нашло отражение в композиционной выделенности главного героя тургеневских романов, который, как правило, значительно превосходит масштабом своей индивидуальности остальных героев произведения и словно возвышается над ними как некий «гигант», избранный носитель духа Истории, живое воплощение ее пульсирующих токов.

Исключение составляет только главный женский персонаж, который также по-своему выделен среди персонажей второго ряда. Его функция – проверка личностной состоятельности героя и «суд» над ним в случае, если он не вполне и не во всем соответствует возложенной на него исторической миссии. Чаще всего такая проверка осуществляется в ситуации, обозначенной Чернышевским (в статье, посвященной повести «Ася») как ситуация «русского человека на *rendez-vous*»: духовная состоятельность героя проверяется его способностью выдержать испытание любовью. Разумеется, речь идет о любви нового типа, чувственной и раскрепощенной, но поскольку героиня претендует на статус «нового человека», исторического деятеля, не скованного путами Традиции, он и должен быть подвергнут такого рода испытанию.

Едва ли не каждый из главных героев тургеневских романов соотносится с типом Гамлета или Дон Кихота – классических литературных персонажей, характеры которых послужили основой для оригинальной тургеневской характерологии, изложенной писателем в докладе «Гамлет и Дон Кихот» (1860). В интерпретации Тургенева Гамлет – это умный, образованный, обладающий тонким эстетическим вкусом человек, но вместе с тем болезненный эгоцентрик, предельно зафиксированный на себе. Бесконечно ценящий свое «я», он не способен принести его в жертву во имя какого-либо идеала, поскольку его гипертрофированно развитый ум подвергает сомнению любой идеал, включая и Бога. Ни во что не верующий и никого не любящий, кроме себя, он не в состоянии перейти от отвлеченной мысли к реальному действию: ни в общественной сфере – народ, «толпа» никогда не пойдет за ним, так как он не умеет воспламенять ее; ни в сфере любви – сердцу Гамлета, холодному, как лед, не знакомо большое, сильное чувство. Дон Кихот, по мнению Тургенева, во всем противоположен Гамлету. Он – прирожденный альтруист, всего себя готовый отдать идеалу, которому служит, ни на минуту не сомневаясь в его истинности. Если Гамлет – воплощенная мысль, то Дон Кихот – воплощенное действие с постоянной готовностью к жертве. Так же жертвенно и возвышенно его отношение к женщине, которой он (пусть даже это простая цыганка) поклоняется как Идеальному Существу, божественной Прекрасной Даме. Пламенный энтузиаст, исполненный веры, он способен увлечь за собой народные массы, которые готовы следовать за ним так же преданно, как его вечный спутник Санчо Панса.

Нетрудно заметить, что Гамлет, в тургеневском его понимании, одновременно напоминает байронического героя и во многом его повторяющих и к нему восходящих

«лишних людей» русской литературы, таких как Онегин, Печорин, а из тургеневских – Чулкатурин из «Дневника лишнего человека» и Гамлет Щигровского уезда из «Записок охотника». Дон Кихот же – это соединение типа возвышенного романтика и отчасти типа нового, нерелексивно-цельного человека, некогда намеченного в образе Андрея Колосова. Отражает эта тургеневская характеристология и социально-исторические воззрения писателя: читателям-современникам не составляло труда понять, что Гамлет – это символ русской дворянской интеллигенции с ее высоким уровнем образованности и рефлексивной культуры, который, однако, не столько помогает, сколько мешает ей соответствовать историческим задачам, стоящим перед русской нацией и требующим (особенно после 1855 г.) незамедлительных и активных действий; тогда как Дон Кихот – символ молодого, гораздо менее культурного, но гораздо более мобильного поколения разночинцев, которые как раз в середине века вышли на авансцену русской общественной жизни и с которыми Тургенев в тот период связывал надежды на ее действенное и результативное преобразование в духе новоевропейских идеалов.

«Рудин». В «Рудине», первом романе «николаевской» трилогии, изображается период конца 1830-х (может быть, самого начала 1840-х) годов – время интенсивного увлечения русской интеллигенции классической немецкой, главным образом гегелевской, философией, в которой молодые искатели истины видели ключ к разрешению всех мировых проблем и, в частности, проблем русской жизни. Главный герой романа – небогатый дворянин Дмитрий Рудин, получивший духовное крещение в философском кружке Покорского, где он приобрел любовь к абстрактному мышлению и где расцвел его дар красноречиво и вдохновенно излагать на публике отвлеченные философские истины. Прототипом кружка Покорского был сложившийся при Московском университете кружок Н. В. Станкевича, в который входили или которому были близки такие знаменитые впоследствии в русской культуре фигуры, как В. Г. Белинский, Т. Н. Грановский, В. П. Боткин, М. А. Бакунин, М. Н. Катков. Сам Рудин по темпераменту и мыслительному складу более всего напоминает Бакунина, во второй половине 1830-х годов бывшего фанатичным гегельянцем. Поначалу Рудин, как он обрисован в романе, кажется типичным Гамлетом, и именно за такие гамлетовские черты, как самолюбование, постоянная приверженность отвлеченной мысли и неумение справляться и ладить с «пошлой» реальностью обычного бытового существования, его упрекает его бывший приятель и соратник по кружку Лежнев. Как Гамлет, ведет себя Рудин и в ситуации «русского человека на *rendez-vous*», когда в него влюбляется завороченная его пламенными речами и исключительностью его облика молодая девушка Наталья Ласунская: в ответ на ее смелое предложение соединить с ним – вопреки воле матери – свою судьбу, Рудин, не чувствуя в себе ни капли любовного горения, объявляет себя не готовым к такому шагу. В этом эпизоде символически запечатлен крах предпринятой русским образованным дворянством попытки применить к проблемам русской жизни, давно ждущим своего разрешения, тончайший и якобы универсальный инструментальный немецкого абстрактного философствования. Как говорит Лежнев: «Несчастье Рудина в том, что он России не знает, а это точно большое несчастье». Тем не менее в финале тот же Лежнев, встречаясь через несколько лет с Рудиным, постаревшим, уставшим от вечных скитаний по России, где он так и не смог найти себе места (черта, определенно сближающая его с «лишними людьми» Онегиным и Печориным), говорит о наличии в рудинском типе целого ряда дон-кихотских добродетелей, резко поднимая его в глазах читателя и заставляя существенно пересмотреть уже сложившуюся оценку. К таким добродетелям, по словам Лежнева, относятся: вера философа Рудина в существование некоего Высшего Идеала, которому следует всемерно и самоотверженно служить (такова, кстати, тема первого рудинского монолога в романе), и его внутренняя чистота, не позволившая ему, несмотря на тяготы жизни, опуститься, удовольствовавшись, как многие, уделом жалкого обывателя. Дон-кихотской по

природе является и способность Рудина воодушевлять своей «любовью к истине» сердца молодого поколения, которое, помимо Натальи, в романе представляют жена Лежнева Александра Липина, с самого начала симпатизировавшая Рудину, и домашний учитель в доме Ласунских разночинец Басистов, которого сам Рудин однажды называет своим Санчо Пансой.

Объединяя в Рудине черты Гамлета и Дон Кихота, Тургенев стремится создать совокупный портрет своего поколения и, верный пушкинской «эстетике примирения», требующей объективного освещения противоречивой реальности, указывает как на сильные, так и на слабые его стороны, как на его исторические ошибки, так и на исторические заслуги. Двойному освещению подвергается Рудин и во втором, добавленном позднее эпилоге, изображающем смерть Рудина на баррикадах во Франции во время революционных событий 1848 г. Появление Рудина на баррикаде, уже оставленной ее защитниками, с саблей в одной и красным знаменем в другой руке, едва ли не намеренно подставляющего грудь под пулю, можно, при желании, толковать и как поступок Дон Кихота, наконец-то нашедшего себя в реальном действии и самоотверженно отдающего жизнь за Великие Идеалы Свободы и Прогресса, и как поступок самовлюбленного Гамлета, в последний раз стремящегося покрасоваться в собственных глазах и бессмысленно умирающего за то, во что у него нет и не может быть веры («Я кончу тем, что пожертвую собой за какой-нибудь вздор, в который даже верить не буду» – слова Рудина в основной части романа). В то же время смерть героя становится здесь обобщенной метафорой «смерти» целого поколения русских западников 1830-1840-х годов, с воодушевлением встретивших революцию 1848 года и уже в том же году утративших многие из своих надежд. Можно сказать, что смерть Рудина – это торжественный и печальный *реквием* Тургенева своему поколению. Вскользь намечена в эпилоге и еще одна тема, которая более активно будет развернута в последующих романах; это шопенгауэровская тема изначальной обреченности всякого исторического деяния, задумываемого и осуществляемого человеком. Когда о сраженном пулей Рудине говорится, что он упал, «точно в ноги кому-то поклонился», то имеется в виду, что он *хотел* той смерти, которая с ним случилась, и, возможно, хотел ее не столько как человек, предавший свои идеалы, сколько как человек, просто-напросто уставший от вечной борьбы жизни и осознавший всю тщетность попыток собственным ничтожным усилием разрушить незыблемые законы Мировой Воли.

«Дворянское гнездо». Следующий роман о «николаевской» эпохе «Дворянское гнездо» посвящен времени, когда западническая картина мира в сознании достаточно большей части русской интеллигенции, и Тургенев здесь не исключение, стала если не вытесняться, то в некоторых существенных пунктах активно корректироваться славянофильской. Действие романа происходит в 1842 г., т. е. как раз тогда, когда в русском образованном обществе начинаются настоящие баталии между представителями западнической и славянофильской партий. Тургенев, не разделяя свойственного славянофилам стремления реанимировать давно, с его точки зрения, отжившие идеалы допетровского прошлого, тем не менее считал, что по крайней мере в одном они правы – в критике односторонности духовного облика русского западника, не знающего и не чувствующего своих национальных корней (тема, затронутая уже в «Рудине»). Такой денационализированной и потому внутренне пустой личностью представлен в романе убежденный западник Паншин, полагающий, что спасение России заключается в механическом копировании западноевропейских образцов. Ему противопоставлен явно пользующийся глубокой авторской симпатией главный герой романа Федор Лаврецкий, выступающий в споре с Паншиным как бы от лица славянофилов и защищающий в их позиции то, что близко самому Тургеневу, – во всяком случае той части его души, которая еще в «Записках охотника» обнаружила странную (для последовательного западника) симпатию к «восточным» началам

русской жизни. Так, Лаврецкий требует «признания народной правды и смирения перед нею», имея в виду ту особую национальную «правду», которая продолжает жить в душе и характере русского крестьянина, верного этическим заветам древней духовно-религиозной Традиции. Это на уровне идей отстаиваемое Лаврецким движение с «Запада» на «Восток» находит свое воплощение и в «сюжете» его личной жизни. Роман начинается с того, что Лаврецкий, неустроенный, духовно разбитый, приезжает из Европы, где он оставил свою жену Варвару Павловну, брак с которой не принес ему счастья, в Россию, в свое старое родовое имение, где к нему – уже только потому, что он вновь стал дышать воздухом родины – неожиданно начинают возвращаться силы. Так же, как Лаврецкий Паншину, Варваре Павловне, с ее легкомысленным пристрастием к внешне роскошным формам европейской светской жизни, противопоставлена «русская душою» девушка Лиза Калитина, в которую по приезде на родину влюбляется Лаврецкий. Образ Лизы задумывался Тургеневым как воплощение и олицетворение того «восточного» начала, которое должно излечить разочаровавшегося в Европе и ее ценностях героя романа. Лиза – дворянка по происхождению и воспитанию, но определяющим для ее духовного становления было влияние, оказанное на нее няней Агафьей, привившей ей утраченную образованным сословием старую религиозную этику отречения от мирских соблазнов, мешающих обретению подлинной гармонии духа. Хотя автор специально, посредством ряда внешних указаний, акцентирует внимание на христианских и древнерусских корнях мироощущения и облика своей героини (есть даже основания полагать, что ее образ создавался под воздействием известного Тургеневу жития русской святой Юлиании Лазаревской), сама ситуация, в которой оказывается Лиза, начинающая после знакомства с Лаврецким, пробудившим в ее душе глубокое чувство, метаться между «счастьем» чувственного наслаждения и отрицающим его «долгом», свидетельствует о том, что и здесь, как и в «любовной» повести, тургеневское понимание религиозного отречения все же ближе Шопенгауэру, чем национально окрашенному христианству славянофилов. Не имеет прочной связи со славянофильской доктриной и позиция Лаврецкого. Он так же, как и Лиза, мечется между «счастьем» и «долгом», однако поначалу достаточно горячо защищает (что немыслимо для славянофила) новоевропейский идеал личного «счастья», которое, по его словам, человек должен создавать сам, своими руками, не оглядываясь в страхе и беспокойстве на Судьбу или Провидение – ту таинственную силу, которая от века запрещала человеку столь смелое, независимое поведение и за непослушание карала смертью. То, от чего хочет освободиться тургеневский герой, и есть шопенгауэровская Мировая Воля, враждебная всякой дерзающей выступить против нее личности. Лиза же, называющая эту силу Богом, в отличие от Лаврецкого, с самого начала считается с ней и страшится ее возмездия. За знак неотвратимо надвигающегося возмездия она принимает возвращение в Россию жены Лаврецкого, которую считали умершей, и, теперь уже окончательно решив, что ее любовное увлечение было ошибкой, уходит в монастырь, надеясь этой жертвой умиловить разгневавшуюся Судьбу. Смиряется перед Судьбой и Лаврецкий, признавая правду Лизы и, подобно ей, выбирая служение аскетическому «долгу», но не в монастыре, а в миру. Отказываясь от каких-либо личных интересов и чаяний, он начинает жить для других: для жены и дочери, которых обеспечивает материально, хотя и не возвращается к ним; для своих крестьян, которым, занявшись хозяйством в своем имении – «научившись землю пахать», как сказано в романе, он делает много добра. Однако, как и герои повестей, сознательно выбравшие «долг», он все-таки несчастен, несчастна и Лиза: разлучившись, они по-прежнему продолжают любить друг друга. Выбор в пользу «восточного» идеала отречения от себя не принес тургеневским героям желанного освобождения. «Музыкальная» атмосфера финала романа – элегическое уныние, не знающее исхода, не имеющее разрешения. В то же время, наряду с привычной для него апелляцией к

шопенгауэровской Вечности, Тургенев в «Дворянском гнезде» предлагает дополнительное и новое по сравнению с повестями – собственно историческое – объяснение этого уныния. Герои романа – заложники и жертвы того тяжелого времени, в котором им выпало родиться и жить. Их сердца уже проснулись для новой любви и новых свершений, но сила Традиции имеет все еще слишком большую власть над ними, чтобы в трудную минуту они смогли не посчитаться с ней и не побояться раз и навсегда вырваться за ее пределы. То, что не имеет разрешения в одной эпохе, возможно, разрешится в другой, – эта мысль, за которой стоит представление о неизбежности исторического прогресса, тонко вплетается в финальные размышления Лаврецкого, озаряя его печаль надеждой на то, что уже людям следующего поколения, возможно, «легче будет жить».

«Накануне». В романе «Накануне» Тургенев создает образы героев, чья связь с Традицией, предполагающей зависимость человека от Судьбы или Бога, уже не столь прочна, поскольку почти полностью заменена в их сознании идеей служения иному богу – богу исторического прогресса, требующего не внутреннего преобразования личности, а ее самореализации вовне путем совершения общественно значимых поступков. Такими героями в романе являются пришедшие на смену рефлексующим и не знающим жизни дворянским «гамлетам» разночинец Инсаров, болгарин, фанатически преданный идее освобождения своей родины от турецкого владычества, и его духовная сподвижница русская девушка Елена Стахова, потомственная дворянка, ставшая против воли родителей его женой, променяв жизнь «для себя» в довольстве и богатстве на полную лишений и опасностей жизнь «для других», тех, кто страдает от общественной несправедливости. В психологическом плане характеры Инсарова и Елены есть достаточно парадоксальное соединение типа Дон Кихота, энтузиаста и альтруиста, готового принести себя в жертву во имя идеала, и нового типа цельного человека вроде Андрея Колосова, не знающего расхождения между словом и делом, а также чувством и долгом и стоящего выше традиционной этики, настаивающей на подобном расхождении как на необходимом условии нравственности. За выбором Елены, последовавшей за новым Дон Кихотом Инсаровым, стоит, по Тургеневу, исторический выбор самой России, ждущей своего – русского Инсарова, способного повести ее, отсталую страну, давно нуждающуюся в коренных социальных преобразованиях, по пути общечеловеческого прогресса. Время действия романа – 1853 г. – год начала Крымской войны, трагическая неудача которой стала прологом и «кануном» alexандровских реформационных преобразований. Как тип «настоящего» деятеля и потенциально героической личности, Инсаров противопоставлен героям меньшего масштаба, каждый из которых также претендует на сердце Елены и символически представляет определенную сферу общественной или духовной жизни России того времени. Елена последовательно отказывает всем своим «женихам» – скульптору Шубину, историку и философу Берсеневу и крупному правительственному чиновнику Курнатовскому, потому что стоящие за ними сферы искусства, гуманитарной науки и, тем более, «охранительной» деятельности николаевского правительственного аппарата, несмотря на все различия между ними, одинаково неактуальны для данного исторического момента. Инсаров довольно сух и не восприимчив к красоте искусства (в отличие от Шубина), не очень образован (в отличие от университетского профессора Берсенева), зато у него есть то, чего нет у них: сила духа, целеустремленность, вера в победу и свое право осуществить то, к чему он, как недвусмысленно дает понять читателю автор романа, призван самим духом Истории, незримо, но неуклонно движущейся к новым, более совершенным формам жизни. Инсаров – фигура, сознательно идеализированная автором; как персонаж он получился не очень живым именно потому, что изначально был задуман как герой-образец. Своим романом Тургенев как будто задавал вопрос реальным русским разночинцам: таковы ли они, как его идеальный Инсаров? И, судя по концовке романа

(когда один герой на прямо заданный ему вопрос другого: возможны ли русские Инсаровы? – не дает никакого внятного ответа), у него были определенные сомнения на этот счет. Обыкновенно тургеневским скепсисом в отношении возможности (по крайней мере, скорого) социального возрождения России объясняют и неожиданную раннюю смерть главного героя романа. Инсаров умирает на руках у Елены в гостиничном номере в Венеции, так и не успев доехать до Болгарии, где он собирался стать во главе антитурецкого восстания. В обстоятельствах смерти Инсарова нет ничего героического, как вполне обыденна и его болезнь, приведшая к ней: скоротечная чахотка, развившаяся из обычной простуды. Однако скепсис Тургенева имеет не только социально-историческую, но и более глубокую – философскую подоплеку. В данном случае это опять шопенгауэровский пессимизм, направленный против «оптимистической» идеи исторического развития. Спрашивая себя, за какую «вину» Инсаров наказан смертью, а она сама – утратой любимого человека, Елена не находит ни за собой, ни за ним *исторической* вины. Действительно, перед Историей они абсолютно правы, они – выразители и вестники ее живого, беспокойного духа, духа вечного обновления. Но существует, как догадывается Елена, какая-то другая вина. Ее-то и выдвигает Тургенев в качестве главной причины смерти своего героя. Он виноват, как виновата и Елена, в том, что оба они бросили вызов Мировой Воле, а значит, и Традиции, призывающей покоряться ее законам. Покорности они противопоставили волевой активизм, основанный, несмотря на его внешне жертвенный характер, не на отречении от своего «я», а на переоценке его способности перестраивать мир в соответствии со своим – ограниченно человеческим – представлением о должном. Караются герои и за попытку соединить эгоистическое «счастье» чувственного наслаждения в любви и «долг» самоотверженного служения ближним. «Долг» есть «долг», это, по Шопенгауэру, форма аскезы, поэтому никакие компромиссы с личным «счастьем» здесь невозможны. Сделав ставку на любовь, Елена и Инсаров, как и герои «любовных» повестей, обрекли себя на страдания и гибель. «Я искала счастья, – пишет Елена в прощальном письме родителям, – и найду, быть может, смерть». Верная делу и идеалам своего мужа, она собирается уехать в Болгарию и стать там сестрой милосердия. Но случилось ли это – неизвестно. Тургенев дает намек, что, возможно, и ее настигло возмездие Мировой Воли, и «уже кончилась маленькая игра жизни, кончилось ее легкое брожение», – это последнее, что сказано в романе о Елене.

«Отцы и дети». В 1862 г. писатель публикует свой самый знаменитый роман «Отцы и дети», вызвавший наибольшее количество весьма противоречивых откликов и критических суждений. Популярность романа у широкой публики не в последнюю очередь объясняется его острой злободневностью. События, в нем изображенные, относятся к лету 1859 г. Это время, когда в ожидании приближающейся отмены крепостного права, первой «великой реформы» Александра II, особенно накалились страсти в русском интеллигентном обществе и произошло его размежевание на три враждебных друг другу лагеря: дворян-крепостников, противников замышлявшейся реформы; дворянских либералов, или либералов-западников, ее принципиальных сторонников; и довольно многочисленной группы, в основном представленной молодыми, демократически настроенными разночинцами, которые так же, как «крепостники», в целом не симпатизировали готовящейся реформе, но, в отличие от них, критиковали ее не «справа», а «слева», считая, что она проводится в интересах не народа, а государства, пекущегося о своих выгодах. Тургенев, как западник-либерал, принадлежал ко второму лагерю. Его отношение к «крепостнической» партии было последовательно бескомпромиссным: они не имеют права диктовать условия обновляющейся России. Отношение же его к партии разночинцев и их позиции было сложным. С одной стороны, они привлекали его своими широкими демократическими требованиями, и одно время он даже видел в них благородных Дон Кихотов, пришедших на смену вялым дворянским Гамлетам. С другой – писатель отнюдь не

считал, что Дон Кихоты должны вообще вытеснить Гамлетов из русской жизни; он мечтал, скорее, о союзе просвещенного и культурного дворянского ума с умелым и «энергическим» действием разночинцев (мысль о том, что нужны и те, и другие есть и в его докладе «Гамлет и Дон Кихот»). Между тем сами разночинцы думали по-другому. В ответ на либеральный, и в частности тургеневский, идеал *консолидации* лучших сил общества в борьбе с общим врагом они выдвинули свой идеал – идеал *конфронтации*, противопоставив себя всему дворянству как таковому, как консервативному, так и либеральному, а заодно и всей дворянской культуре, считая ее чрезмерно утонченным, а потому болезненным и чуждым народу продуктом творчества незнакомых с настоящим трудом людей. Такой точки зрения придерживались признанные вожди разночинской партии Н. Г. Чернышевский и Н. А. Добролюбов, с которыми Тургенев, как и многие другие знаменитые дворянские писатели, сотрудничал в некрасовском журнале «Современник». В 1859 г. в «Современнике» происходит окончательный раскол: под нажимом разночинцев дворянские писатели (среди них такие значительные авторы, как А. А. Фет, Л. Н. Толстой, Д. В. Григорович) покидают журнал; последним в 1860 г. уходит Тургенев.

Все это нашло отражение в романе. Его главный герой – Евгений Базаров – характерный представитель разночинной идеологии рубежа 1850–1860 гг. (резкостью своих суждений, а также рядом внешних примет – высокий рост, бакенбарды – напоминающий Добролюбова). Его идейными противниками в романе, в соответствии с реальной раскладкой исторических сил, выведены либеральные дворяне – братья Павел и Николай Кирсановы. Причем если Николай Кирсанов, подобно Тургеневу, пытается наладить контакт и найти общий язык с молодым разночинцем, то его брат Павел, в котором живы аристократические сословные предрассудки, сразу занимает позицию обороны и нападения. Для Базарова же они, прежде всего, баре и «феодалы», быт, образ жизни и культура которых, отравленные «праздностью», подлежат полному и безоговорочному отрицанию. Отсюда название его идеологической позиции – «нигилизм». По Тургеневу, в антидворянской установке Базарова есть своя, очень существенная правда. Аристократическая надменность, или барская спесь, – вот основная психологическая черта людей старого иерархического общества, где «высшие» подавляют «низших», – черта, остро улавливаемая Базаровым с его разночинным, «плебейским» происхождением. Правоту Базарова, обличающего «барские» привычки дворян, признают и молодая богатая помещица Анна Одинцова, которой увлекается Базаров, и его главный враг Павел Кирсанов, в конце романа разрешающий своему брату Николаю жениться на «неровне» – мещанке Фенечке. Однако другие стороны базаровского «нигилизма» Тургенев решительно не принимает. Его не устраивает ни социальный радикализм Базарова, в котором он видит угрозу европейским нормам цивилизованного существования, ни его – и это, пожалуй, главное, за что автор упрекает своего героя, – агрессивно-разоблачительное отношение к духовным и эстетическим ценностям, выработанным культурой не одного «праздного» дворянского сословия, но и всего человечества. По своим взглядам Базаров, медик по профессии, – убежденный «позитивист», сторонник эмпирической науки, с точки зрения которой все, что не проверено опытом и не имеет опоры в материальных, физических процессах, включая сюда религию, традиционную философию и искусство, признается «пустыми» формами человеческого сознания, не нужными для практической жизни. Для Базарова все, что имеет хотя бы отдаленное отношение к «духовному» и «возвышенному», определяется бранным в его устах словом «романтизм». «Романтизмом» объявляются вся поэзия (если Чернышевский и Добролюбов недолюбливали Пушкина, то тургеневский герой испытывает к этому имени чувство, близкое к ненависти), музыка, живопись («Рафаэль гроша медного не стоит»), преклонение перед природой и восхищение ее красотой и, наконец, любовь, если она понимается как «высокое» чувство, не сводимое к физиологическим

переживаниям. Конечно, Базаров не просто разночинец и не просто «позитивист». За этими социальными и идеологическими масками скрывается не кто иной, как былой тургеневский кумир – новый «необыкновенный» человек, возвышающийся над обычными людьми с их рабской привязанностью к условным моральным нормам, образ, который то возвеличивался писателем в виде цельной личности Андрея Колосова и его подобий от Павлуши из «Бежина луга» до Инсарова, то развенчивался как мрачный, холодный и внутренне разорванный байронический герой, окутанный демонической дымкой. Поскольку в образе Базарова и тот, и другой психологический тип оказываются слиты воедино, постольку за героем, несущим какую-то новую правду, нужную людям, поработенным традиционным укладом жизни и бессильным преобразить или отринуть его, все время проглядывает зловещая фигура демонического отрицателя, ищущего разрушения ради разрушения и отвергающего все духовное, потому что оно предполагает покорность Высшему Началу, как бы оно ни называлось – Богом, Судьбой или Мировой Волей. Таким образом устанавливается принципиальная общность двух типов, прежде представлявшихся Тургеневу противоположными: то, что Андрей Колосов как цельная личность противостоит байроническому герою как личности «разорванной», не отменяет того, что в них обоих присутствует сильное эгоцентрическое начало – фиксация на своем «я» как на основополагающей ценности. Именно эту черту в личности Базарова отмечает в романе его друг Аркадий, сын Николая Кирсанова, называя ее – в момент, когда уже начинает охладевать к так увлекавшим его прежде идеям «нигилизма», – «бездной базаровского самолюбия». За охлаждением Аркадия к своему другу стоит охлаждение самого Тургенева к подобного типа личности – личности новейшего образца, не боящейся бросить вызов Судьбе, от века предопределившей ход человеческого, в том числе исторического, существования. Все попытки Базарова, называющего себя «гигантом», встать, опираясь исключительно на силу своего «я», над маленькими радостями и горестями обыкновенных людей заканчиваются крахом. Сила Судьбы и сила Традиции оказываются сильнее бунтаря-одиночки. Если героям с «восточными» душами и героям, сознательно выбравшим аскетический долг, удастся ценой отказа от своего «я» спасти себя, то Базаров гибнет. Его смерть от случайного заражения, так же как и смерть Инсарова от чахотки, есть реалистически-бытовое проявление мистического возмездия Мировой Воли, причем орудием возмездия, как и в повестях, становится любовь. Отрицание Базаровым любви как стихии, поработящей человека, внешне напоминает отвержение ее людьми долга. Как и для них, для него человек, «поставивший всю свою жизнь на карту женской любви», как отзывается он о Павле Кирсанове, долгие годы после смерти своей «роковой» возлюбленной Нелли Р. продолжают мечтать о ней и поэтизировать ее образ, – проявляет постыдную слабость. Но если те боролись с любовью, отрекаясь от себя и принося жертву, то Базаров борется с ней, ничем не жертвуя, а, наоборот, все больше замыкаясь в своем эгоцентризме. Поэтому он не только не спасается от любви, но сам становится ее жертвой. Он попадает в ловушку любви, разрушающей все его «нигилистические» теории. Презиравший дворянский аристократизм и «барство», женскую красоту и «романтическую» поэтизацию любовного чувства, он неожиданно для самого себя, одновременно возвышенно и страстно, влюбляется в Одинцову – богачку, аристократку и к тому же обворожительно красивую женщину. Отказ Одинцовой ответить на его чувства болезненно ударяет по базаровской гордости, и в какие-то моменты он, к своему ужасу, видит себя ничтожной частицей огромного мироздания, законов которого ему – такому же смертному созданию, как и все остальные люди, – все равно не удастся преодолеть. «...Попробуй отрицать смерть. Она тебя отрицает, и баста!» – восклицает Базаров, ясно понимая, что болезнь его прогрессирует и конец неотвратим. Признание, пусть и подневольное, своей ограниченности пробивает брешь в базаровском эгоцентризме, и перед смертью он несколько смягчается. Нежность, граничащая со смирением, слышится в его

последних (и, что немаловажно, по стилю близких «красивой» дворянской речи) словах, обращенных им к Одинцовой, приехавшей проститься с умирающим: «Дуньте на умирающую лампаду, и пусть она погаснет». То, что должен был, но до конца так и не смог понять Базаров, договаривает за него автор в проникновенном лирическом пассаже, завершающем роман и дающем ключ к пониманию финальной сцены, изображающей престарелых родителей Базарова, плачущих на могиле сына. В этом эпизоде поставлены в связь слезное обращение базаровских родителей к Богу как Высшей Силе, управляющей всем существующим, и навеваемая прекрасной в своей умиротворенности природой, осеняющей могилу Базарова, мысль о «вечном примирении и о жизни бесконечной». Высший покой нисходит на тех, кто отказался от бунта и сопротивления, как в социальном, так и в более высоком – метафизическом смысле, – такова главная идея финала, в которой шопенгауэровская философия отречения поворачивается, в отличие от финалов предыдущих романов, не столько своей пессимистической, сколько просветляюще-примиряющей стороной. Здесь очевидно влияние гармонического, уравнивающего крайности пушкинского взгляда на вещи. От Пушкина идет и пронизывающая весь роман атмосфера приятия и благословения вечного круговорота жизни, где победителем оказывается не тот, кто вырывается из него, а тот, кто легко и радостно подчиняется ему и живет в одном с ним ритме. Из этого «пушкинского» круговорота в «Отцах и детях» явно выпадают, помимо Базарова, такие психологически родственные ему герои, как Павел Кирсанов и Одинцова. Все они по-своему горды, самолюбивы и в силу этого не мягки и не открыты миру, что проявляется, в частности, в их общей нечувствительности к красоте природы и искусства. Противостоят же им мягкие, кроткие, не мудрствующие лукаво герои, не любящие и не умеющие конфликтовать с жизнью как таковой и, как правило, одаренные эстетическим чувством и живо реагирующие на красоту окружающего мира. В противоположность первым, героям-одиночкам, последние объединены писателем в семейные пары – это родители Базарова, Николай Кирсанов и Фенечка, Аркадий и Катя, младшая сестра Одинцовой. Три счастливые семейные пары, относящиеся, соответственно, к старшему, среднему и младшему поколению, символически выражают идею мирного течения жизни, всегда прокладывающей себе дорогу в обход крайних, взрывных и разрушительных по результатам решений, которые скорее мешают, чем помогают движению вперед. Так, с опорой на Пушкина, в «Отцах и детях» утверждается тургеневский либеральный идеал срединного пути и, одновременно, находит разрешение болезненный конфликт между Историей и Вечностью, гуманистическим радикализмом и Традицией, свойственный прежним романам.

Духовный кризис Тургенева. «Призраки», «Довольно!»

После публикации «Отцов и детей» начинается кризисная полоса в жизни Тургенева. Его, призывавшего к духовному примирению и социальной консолидации, объявили своим врагом как консерваторы, обвинив в потворстве бунтующей молодежи, так и молодые радикалы, обвинявшие его, в свою очередь, в идейном консерватизме и обтекаемости политической позиции. Кризис усугублялся также событиями начала 1860-х годов, когда, после обнародования манифеста об отмене крепостного права, в ответ на угрозы со стороны радикалов, ждавших массового возмущения крестьян и призывавших к «отрублению» «миллионов» помещичьих голов, правительство ответило суровыми репрессиями (наряду с прочими был арестован Чернышевский), заставившими вспомнить о, казалось бы, навсегда отошедшей в прошлое николаевской эпохе. Кризисными настроениями пропитаны написанные в те годы два небольших произведения Тургенева: повесть «Призраки» (1864) и лирико-философский этюд «Довольно!» (1865). В первой фантастический сюжет – ночные полеты безымянного героя с таинственной, бесплотной девушкой Эллис по разным странам и эпохам –

достаточно прозрачно выражает мысль автора о бесперспективности движения Истории, в которой вечно – и в древности, и в современности – сталкиваются две одинаково жестокие силы: сила государственного давления и сила разрушительного бунта «низов»; и в Риме времен Цезаря, и в России времен Разина, и в «сегодняшних» Париже и Петербурге люди продолжают лить кровь и уничтожать друг друга, и никто не в состоянии прекратить эту бессмысленную вселенскую бойню. В «Довольно!», написанном от лица «художника», Тургенев сначала провозглашает верховенство «чистого» искусства с его нетленной и независимой от злобы дня красотой над любыми политическими доктринами, включая и либеральные, всегда ведущими, как это видится ему теперь, только к насилию, крови и пошлости, а потом и само искусство, последнее утешение человека на этой земле, объявляет тленным, преходящим и бессильным противостоять всепожирающей смерти, с равным безразличием уничтожающей и «драгоценнейшие строки Софокла», и «божественный лик фидиасовского Юпитера». Шопенгауэровская Вечность опять повернулась к писателю своей темной и страшной стороной. «Призраки» и «Довольно!» – высшая точка и апофеоз тургеневского пессимизма.

«Дым». Этуодом «Довольно!» Тургенев предполагал завершить свою писательскую карьеру и никогда больше не братья за перо. Однако уже через два года он публикует новый роман «Дым». От предыдущих романов «Дым» отличается отсутствием в нем центрального героя – вершителя Истории. Масштабное, грандиозное деяние должно быть заменено спокойной и мудрой цивилизаторской работой по медленному преобразованию русской жизни, еще не знающей ни подлинной культуры, ни подлинного просвещения и потому упорно, по-варварски, продолжающей апеллировать к грубой силе и слепой мощи стихийного порыва, – такова главная мысль романа. Теоретически ее обосновывает далеко уже не молодой человек, разночинец Потугин, «*alter ego*» автора и рупор его идей, демонстративно противопоставленный разночинцам Инсарову и Базарову. Тургенев хочет сказать, что «деятельный» разночинец, прежде чем действовать, должен обрести некоторые культурные навыки, чтобы его действия не стали губительными для него самого и для общества, которое он стремится преобразовать. Образцом и гарантом подлинной культуры, регулирующей и гармонизирующей стихийное начало в отдельном человеке и в обществе, выступает в романе европейская цивилизация, которую с неизменным пафосом и защищает Потугин, попутно обличая неурегулированный, дикий и потенциально кровавый хаос русской общественной жизни. Варварский русский хаос представляют в романе две группы героев, зеркально отражающиеся друг в друге: это аристократический кружок генерала Ратмирова, члены которого мечтают силой подавить и приостановить начавшиеся в России преобразования, и кружок Губарева, состоящий из революционеров-эмигрантов, также недовольных либеральными реформами Александра II и мечтающих о стихийном народном и, разумеется, тоже силовом взрыве, который раз и навсегда разрушил бы старые структуры жизни. В Губарева и его сторонниках разочарованный в революционной идее Тургенев сатирически изобразил своих бывших друзей – лондонских эмигрантов Н. П. Огарева и А. И. Герцена, а также М. А. Бакунина – убежденных социалистов, считавших тупиковым и губительным путь европейской «буржуазной» цивилизации и связывавших свои надежды со свободным от ее бремени русским крестьянством, которое, как им казалось, однажды проснувшись для революционного взрыва, укажет всему миру путь дальнейшего развития. Идеи Потугина – о медленном приобщении России к европейским культурным нормам, – по мысли автора, предстоит воплотить в жизнь другому герою, молодому дворянину Литвинову, проницательно усматривающему глубинное сходство между враждующими партиями «аристократов» и «революционеров» и возвращающемуся в конце романа в Россию, с тем чтобы начать применять в ней те навыки цивилизованного ведения хозяйства, которым он обучался в Европе. Вместе с тем, «Дым» – самый

пессимистический роман Тургенева; голос темной шопенгауэровской Вечности звучит в нем так же отчетливо и так же зловеще, как в «Призраках» и «Довольно!». Потугин и Литвинов, убежденные сторонники цивилизации и культуры, призванные умерять и успокаивать силовые вихри социального хаоса, сами, несмотря на всю свою интеллектуальную трезвость, оказываются жертвами стихии – стихии страсти, неодолимого, «рокового» чувственного влечения к одной и той же женщине, красавице-аристократке Ирине. Справиться с этой силой они не в состоянии, и становится понятно, что сила принуждения, подавления или бунта, к которой, как к своему спасению, всегда готово прибегнуть «варварское» сознание русского общественника, есть та же самая сила, которая не позволяет слепо влюбленному человеку – где бы он ни находился: в России, в Европе, в любой точке мира, – преодолеть свою мучительную страсть, даже если он сознает, насколько она губительна для его нравственной жизни. Все это, согласно философской концепции Тургенева, лики Мировой Воли, играющей человеком, не способным наложить на себя «железные цепи долга». Однако, в противоположность идеям ранней «любовной» повести, поздний Тургенев все меньше верит в способность человека уйти от гнева Мировой Воли: если она избрала его своей жертвой, то, что бы он ни делал, ему уже не выбраться из ее когтей. Если Литвинов в финале романа возвращается к своей нравственно-чистой невесте Татьяне, то только потому, что Ирина, полностью завладевшая его сердцем, отказалась соединить с ним свою судьбу. Важнейшее место романа, объясняющее смысл его названия, – размышления Литвинова, глядящего на дым, вырывающийся из трубы паровоза, увозящего его в Россию. Сознывая свое полное бессилие перед мощью подчинившей его себе страсти, а значит, и судьбы, он признает «дымом», т. е. чем-то призрачным, иллюзорным и бессмысленным, сначала «все русское» – толки «губаревцев», толки «ратмировцев», а потом и речи Потугина, пламенного защитника европейской цивилизации... Тем самым в его глазах – и в глазах автора – «дымом» оказывается *вся* человеческая жизнь, «все людское». Этими размышлениями окончательно сводится на нет и культ Героя, вершащего Историю; он как бы выворачивается наизнанку: там, где раньше была сила, бросающая вызов Вечности, теперь не осталось ничего, кроме бесплотного, маленького и жалкого колечка дыма.

«Новь». В последнем романе «Новь» Тургенев опять проявляет живой интерес к событиям современной истории. На этот раз предметом изображения становится народническое движение 1870-х годов. Действие романа происходит в 1868 г., когда появляются и начинают активно функционировать первые народнические кружки, в которых вырабатывалась тактика мирного хождения интеллигенции в народ, а также подготавливался ряд акций по возбуждению народного гнева и неповиновения властям. Разочарованный в идеале Героя, Тургенев достаточно скептически относился к планам и деятельности народников, политическая программа которых во многом строилась на концепции Героя-лидера, призванного вести за собой непросвещенную толпу, вдыхая в нее энергию ненависти к существующему положению вещей. Таким бунтарем-фанатиком, безоглядно преданным идее скорейшего освобождения народа и готовым ради ее торжества все сокрушить на своем пути, выведен в романе народник Маркелов, тип выродившегося Дон Кихота. Характерный для народнической среды тип «кающегося» дворянского интеллигента, сознающего свою вину перед народом, но неспособного проникнуться его жизнью и болезненно переживающего свою оторванность от него как в социальном, так и в культурном отношении, представлен в образе Нежданова, имеющего много общих черт с героями, относимыми Тургеневым к типу образованных и утонченных, но слишком пестующих свое «я», самозафиксированных дворянских Гамлетов. Самоубийство Нежданова в конце романа символически выражает глобальную неудачу всего народнического движения, которое, по мнению писателя, было обречено с самого начала. Тем не менее, по-человечески,

представители оппозиционной интеллигенции в «Нови» пользуются большей симпатией Тургенева, чем это было в «Дыме». Здесь они изображаются не как зеркальное отображение «консервативной» партии, а как люди, безусловно, обладающие рядом моральных преимуществ по сравнению с их идейными врагами – дворянскими аристократами. Резко сатирическому освещению подвергаются в «Нови» ультраконсерватор, убежденный монархист Калломейцев и близкий ему по взглядам, хотя и маскирующийся под здравомыслящего и гуманного либерала богач и аристократ Сипягин. Это люди, дорожащие своим благосостоянием и положением в обществе и готовые силой защищать свои привилегии от тех, кто пытается обратить их внимание на существование бедных и обездоленных. В отличие от дворян-аристократов, народники открыты страданиям несчастных, сознают всю тяжесть и бедственность их положения и изо всех сил стремятся к тому, чтобы изменить и улучшить его. В этом, но только в этом, по Тургеневу, заключается правда народнического движения. Примечательно, что даже к популярной в народнических кругах идее жертвования собой во имя страдающих масс писатель, всегда благоговевший перед людьми, способными на отречение от своего «я», от своих личных интересов ради служения ближнему и Высшему, относится по меньшей мере двойственно, – возможно, как раз потому, что не считает Высшим то, ради чего в данном случае эта жертва приносится. Недаром Марианна, главный женский персонаж романа, народнический вариант страстной и цельной «тургеневской девушки», мечтающей о жертвенном подвиге, в конце концов отказывается от идейной дружбы и любовного союза с народником Неждановым и становится женой Соломина – героя, воплощающего, по Тургеневу, единственно верный путь дальнейшего социального и культурного развития России. Соломин так же остро враждебно относится к консерваторам, как и сами народники, однако их тактике, основанной на таких внешних, с его точки зрения, эффектах, как бунт и жертва, предпочитает медленное культурное строительство, обучение русских крестьян и рабочих навыкам честного, ответственного труда и через это повышение их самосознания и общей степени цивилизованности. Звучит в «Нови», хотя значительно глуше, чем в других романах, и тема Вечности, стоящей за Историей и открывающей за пестрым веером фактов и событий всегда один и тот же универсальный узор борьбы жизни и смерти, роста и разложения, возбуждения и спада. Как и в «Дыме», темная Вечность действует в романе через иррациональную силу любви: Нежданов убивает себя не только осознав крах дела, которому служил, но и потому, что теряет ушедшую от него к Соломину Марианну; темная стихия болезненной страсти к Нежданову проходит через всю жизнь революционерки-народницы Машуриной, продолжающей и после его смерти хранить память о нем и, как идолу, поклоняться его фотографическому портрету...

Последний период творчества: «Таинственные» повести, стихотворения в прозе

Основным жанром тургеневского творчества позднего периода (1870-е – начало 1880-х годов) становится так называемая «таинственная» повесть – новый тип повести (отчасти предсказанный в «Призраках»), сюжет которой в большинстве случаев представляет собой рассказ о вторжении в обыденную, повседневную жизнь каких-либо необычных, таинственных, сверхъестественных сил, неподвластных человеческому разуму, фатально-неотвратимых и, как правило, разрушительным образом действующих на судьбу подпавшего под их влияние человека. Человек как бессильная жертва слепой игры Мировой Воли – эта излюбленная тема позднего Тургенева на разные лады варьируется в таких «таинственных» повестях, как «Собака» (1864) и «Рассказ отца Алексея» (1877), где мистическая жуть, через которую говорит Неведомое, предстает в восприятии простых людей, мещанина и сельского священника; «Сон» (1877), где череда ирреальных событий, напоминающих сновидение, постепенно складывается в историю о трагической предопределенности

судьбы человека его наследственностью и тайной рождения; «Песнь торжествующей любви» (1881) и «После смерти (Клара Милич)» (1883), где вновь, в который уже раз у Тургенева, тема зависимости от Судьбы переплетается с темой неодолимого чувственного зова, противиться которому – выше человеческих сил.

Тогда же, на рубеже 1870-1880-х годов Тургенев создает цикл «Стихотворения в прозе», который стал итогом и завершением всего его творческого пути и одновременно лебединой песней автора. Цикл состоит из лирических миниатюр, тематика которых воспроизводит главные темы тургеневских произведений прошлых лет. Мотивы и образы «Записок охотника» узнаются в стихотворениях «Деревня», «Два богача», «Щи», «Христос», «Сфинкс», рассказывающих о духовном богатстве, непостижимой душевной глубине и загадочности русского крестьянского характера. Знакомая по «любовным» повестям и романам тема разрушительной чувственной и просветляющей жертвенной любви присутствует в стихотворениях «Роза», «Как хороши, как свежи были розы...», «Стой!», «Воробей», «Памяти Ю. П. Вревской». Историческая линия романов прослеживается в стихотворениях, посвященных сложным взаимоотношениям народа и интеллигенции, судьбе и дальнейшим путям развития России: «Чернорабочий и белоручка», «Порог», «Русский язык». Особую и самую многочисленную группу в цикле составляют стихотворения пессимистического характера, продолжающие шопенгауэровскую линию тургеневских романов и развивающие как тематически, так и эстетически (ирреальные образы «ино мира», поэтика сновидения и т. д.) мотивы «таинственных» повестей; к ним относятся «Разговор», «Старуха», «Собака», «Конец света», «Череп», «Насекомое» и др.

Поэтика романтизма, всегда сосуществовавшая в тургеневских произведениях с «программной» для середины XIX в. реалистической поэтикой, однако никогда не заслонявшая ее собой, в «таинственных» повестях и «Стихотворениях в прозе» меняет свое эстетическое «место» и выходит на первый план, становясь структурообразующей основой произведений. Художественные новации позднего Тургенева, непонятые и непринятые большинством его современников, в действительности есть характерная черта и примета уже в это время начинающей складываться новой общеевропейской стилистической парадигмы, которая, противопоставив себя бытовому и эмпирическому реализму как бесплодному и отживающему стилю, будет широко черпать из сокровищницы романтической эстетики и на рубеже XIX–XX вв. войдет в историю под названием стиля модерн.

Основные понятия

Байронический герой, драматическая поэма, западник-либерал, западничество, идейная концепция, идеологический ракурс, историческая тематика, лирико-философский этюд, лирическая миниатюра, любовная повесть, натуральная школа, нигилизм, очерковый цикл, повесть – «элегия», реалистическая эстетика, романтизм, руссоизм, славянофильство, стихотворение в прозе, «таинственная» повесть, «тургеневская девушка», чистое искусство, шопенгауэровский пессимизм.

Вопросы и задания

1. Каково отношение Тургенева-реалиста к романтической традиции? Какие элементы романтической эстетики включены в реалистическую систему писателя?
2. Какие принципы натуральной школы получили отражение в очерковом цикле Тургенева «Записки охотника»?
3. Каково соотношение идеологического и художественного начал в цикле «Записки охотника»?
4. В чем существо тургеневской концепции любви? Как последняя отразилась в цикле любовных повестей писателя?

5. Какие этапы русской истории нашли свое художественное воплощение в романах Тургенева?
6. С какими «вечными образами» мировой литературы соотносятся главные герои тургеневских романов «Рудин», «Накануне», «Отцы и дети»?
7. Охарактеризуйте основные жанровые особенности тургеневских романов.
8. Каково соотношение любовной и историко-идеологической проблематики в романах Тургенева?
9. Каков идейно-художественный смысл использования фантастического элемента в «таинственных» повестях писателя?
10. Охарактеризуйте жанровое своеобразие «Стихотворений в прозе» Тургенева.

Литература

- Батюто А. И.* Творчество И. С. Тургенева и критико-эстетическая мысль его времени. Л., 1990.
- Батюто А. И.* Тургенев-романист. Л., 1972.
- Бялый Г.* Тургенев и русский реализм // Бялый Г. Русский реализм. От Тургенева к Чехову. Л., 1990.
- Лебедев Ю. В.* Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети». М., 1982.
- Маркович В. М.* Человек в романах И. С. Тургенева. Л., 1975.
- Муратов А. Б.* Тургенев-новеллист (1870-1880-е годы). Л., 1985.
- Пумпянский Л. В.* Статьи о Тургеневе // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. М., 2000.
- Топоров В. Н.* Странный Тургенев. М., 1998.

Лекция 3
ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ ГОНЧАРОВ
(1812–1891)

План:

1. И. А. Гончаров и принципы «Натуральной школы».
2. Роман «Обыкновенная история»
3. Роман «Обломов» как центральная часть романной трилогии
4. «Обрыв» как заключительная часть романной трилогии Гончарова

И. А. Гончаров и принципы «натуральной школы»

Иван Александрович Гончаров – автор знаменитой трилогии («Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв»), книги «Фрегат Паллада», критических статей и других произведений, один из самых крупных писателей среди великих реалистов XIX в.

И. А. Гончаров вступил на писательское поприще в переломные для отечественной литературы 1840-е годы, когда нескончаемый поток лирической поэзии резко пошел на убыль и ведущее место на журнальных подмостках заняла ее величество Проза. Заняла, чтобы всю вторую половину XIX в. уже не уступать своего лидерства. «Роман и повесть стали теперь во главе всех других родов поэзии, – писал В. Г. Белинский в обзоре «Взгляд на русскую литературу 1847 года». – В них заключилась вся изящная литература – так что всякое другое произведение кажется при них чем-то исключительным и случайным»¹⁹¹. Наступление «прозаического» века оценивалось современниками неоднозначно. С одной стороны, в плане собственно художественном роман и повесть обещали обогатить русскую литературу новыми формами реалистического изображения человека и действительности. «В них, – отмечал в том же обзоре Белинский, – лучше, удобнее, нежели в каком-нибудь другом роде поэзии, вымысел сливается с действительностью, художественное изобретение смешивается с простым, лишь бы верным, списыванием с природы. <...> Это самый широкий, всеобъемлющий род поэзии; в нем талант чувствует себя безгранично свободным»¹⁹². С другой стороны, в плане смены культурных ценностей закат «поэтического века» таил в себе грозное предвестие грядущего торжества «прозаического», т. е. приземленного, откровенно потребительского взгляда на жизнь. У всех на памяти еще свежо было горькое открытие Н. В. Гоголя: «Все изменилось давно в свете. Теперь сильней завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить во что бы то ни стало другого, отомстить за пренебрежение, за насмешку. Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?»¹⁹³. С легкой руки Гоголя основной приметой современной литературы становится исследование не столько индивидуально-конкретных, неповторимо-личностных качеств человека, сколько «типовых», стандартных свойств характера, отвечающих усредненным, обусловленным приличиями сословного и должностного круга общения поведенческим стереотипам. Собственно, Гоголь в драматургии и в прозе запечатлел (средствами гротеска прежде всего) эту трагедию перерождения живой человеческой индивидуальности в безликий «социальный тип», в «бесплатное приложение» чина и звания.

Прозаики 1840-х годов, и среди них Гончаров, не могли не учитывать этих художественных прозрений их старшего современника. Именно через обостренный интерес к проблеме типического в литературе, к соотношению в литературном характере «общего и особенного», исторически закономерного и случайного, к упорядочению и художественной классификации «типов» и созданию на этой основе объективной картины действительности, равной по достоверности «научной», и

проходила, как известно, магистральная линия художественных экспериментов в русской прозе 1840-х годов. Она привела к созданию «натуральной школы», в лоне эстетических установок которой и проходило становление таланта Гончарова.

Роман «Обыкновенная история»

Еще задолго до знакомства с «отцами» «натуральной школы», В. Г. Белинским и Н. А. Некрасовым, словно ощущая токи времени, писатель в 1841 г. пишет повесть «Иван Савич Поджабрин», в которой описание дня обычного петербургского жуира и дамского угодника было выполнено в композиционной технике «физиологического» очерка. Подробно и сочно выписаны обстановка петербургского доходного дома, портреты дворника и жильцов, диалоги, как бы выхваченные из потока будничной жизни обитателей дома, жанровые сценки (например, въезд в дом новых квартирантов). Столь же любовно каталогизирован вещный быт Поджабрина: интерьер его квартиры, портрет камердинера Авдея, распорядок дня. Все эти композиционные элементы впоследствии писатель будет использовать и в своих романах, в описании «дня героя» – Александра Адуева, Ильи Обломова или Бориса Райского...

Однако уже в «Поджабрине» принципы типизации характера отнюдь не ограничиваются техникой «даггеротипного» (фотографического) письма. Поджабрин как литературный характер – это вовсе не «слепок» своего петербургского *locus'a*, не этнографический экспонат, лишь слегка оживающий в очерковых мизансценах. Этот эпикурец на «чиновный лад» (Иван Савич служит «в должности»), дальний пародийный потомок героев «легкой поэзии» М. Муравьева, И. Дмитриева, К. Батюшкова, оставляет двойственное впечатление. У Гончарова это тип настолько же «петербургский», насколько и общелитературный. За всеми сюжетными перипетиями пародийно прочитываются аналогии с пушкинским Дон Гуаном, гоголевскими Пискаревым и Ковалевым¹⁹⁴. В Поджабрине странно уживаются и по-детски наивный романтик, утонченный эстет, и праздный петербургский щеголь, пошлый франт.

Таким образом, уже «ученическое» творчество Гончарова обнаруживает как тесную связь с эстетическими принципами «натуральной школы», так и заочную полемику с ними. «Электричество чина» в его произведениях отнюдь не является единственным и главным критерием художественной правды изображения современного человека. Власть этого «электричества» Гончаров решительно противопоставил «вечные», не зависящие от жестокой исторической реальности потребности человеческой природы – в красоте, в любви, в творческих порывах духа...

Вот почему именно антитеза героя – «идеалиста» и героя – «практика» в разных ее вариациях станет ведущей для романного мира Гончарова. Она будет организовывать систему образов всех романов писателя – «Обыкновенной истории», «Обломова» и «Обрыва». Сам Гончаров не раз писал о внутреннем художественном единстве всех Трёх романов, воспринимая их как «романную трилогию». Ее «сквозная тема» – Россия на переломе двух эпох: патриархально-крепостнической и пореформенно-буржуазной. Прекраснодушный романтизм Александра Адуева, мечтательная лень Обломова, мудрый консерватизм бабушки Татьяны Марковны Бережковой в «Обрыве» – все это разные лики уходящей патриархальности. Им противостоят образы «деловых людей»: Петра Адуева, Штольца, Тушина. Причем во всех Трёх романах Гончаров изображает смену исторических эпох как процесс принципиально неоднозначный, в котором духовные обретения неизбежно влекут за собой и духовные потери, и наоборот. В каждом укладе Гончаров видит свои плюсы и минусы, всецело не связывая ни с одной из сторон исторического противоборства авторский идеал «нового человека».

«Обыкновенная история». Уже в первом романе «Обыкновенная история» (1847) замысел всей трилогии получил оригинальное воплощение. Конфликт между дядей и

племянником призван был отразить весьма характерные явления русской общественной жизни 1840-х годов, нравы и быт той эпохи. Сам Гончаров следующим образом разъяснял свой замысел в критической статье «Лучше поздно, чем никогда»(1879): «В борьбе дяди с племянником отразилась и тогдашняя, только что начинавшаяся ломка старых понятий и нравов – сентиментальности, карикатурного преувеличения чувств дружбы и любви, поэзия праздности, семейная и домашняя ложь напускных, в сущности небывалых чувств <...>, пустая трата времени на визиты, на ненужное гостеприимство» и т. д.

Вся праздная, мечтательная и аффектационная сторона старых нравов с обычными порывами юности – к высокому, великому, изящному, к эффектам, с жаждой высказать это в трескучей прозе, всего более в стихах.

Все это «отживало, уходило; являлись слабые проблески новой зари, чего-то трезвого, делового, нужного»¹⁹⁵. Эта оценка конфликта вполне понятна, если воспринимать ее в общеисторическом плане. По замыслу Гончарова, помещичий уклад, взрастивший Александра Адуева, праздная, без напряженного труда души и тела обстановка помещицкой усадьбы – это и есть социальные причины, обусловившие полную неподготовленность «романтика» Адуева к пониманию действительных потребностей современной общественной жизни.

Эти потребности, до известной степени, воплощены в фигуре дяди Петра Ивановича Адуева. Здоровый карьеризм вполне уживается в его характере и с образованностью, и с пониманием «тайн» человеческого сердца. Следовательно, по мысли Гончарова, сам по себе наступивший «промышленный век» вовсе не угрожает духовному развитию личности, не превращает ее в бездушную машину, черствую к страданиям других людей. Однако писатель, разумеется, отнюдь не склонен идеализировать нравственный облик представителя новой, победившей «философии дела». Жертвой этой «философии» предстает в эпилоге романа и дядюшка, который потерял любовь и доверие жены и сам очутился на пороге полной душевной опустошенности.

Здесь мы подходим к пониманию существа конфликта в первом романе Гончарова. Типы «романтика» и «человека дела» для писателя – это не только и не столько знаки принадлежности героя к определенному сословию, профессии или даже культурно-бытовой микросреде («провинция» или «столица»). Это прежде всего понятия и трактуемые весьма широко «вечные типы» и даже (в иносказательном плане) «вечные» полюса человеческого духа: возвышенное и низменное, божественное и дьявольское и т. п. Недаром судьбы героев обрастают множеством литературных реминисценций. Например, речи и поступки Александра постоянно «рифмуются» (в виде прямых цитат, аллюзий) с судьбами многих героев европейской литературы, таких же «разочарованных идеалистов», как и он сам. Здесь и гетевский Вертер, и шиллеровский Карл Моор, и герои баллад Жуковского-Шиллера. и Евгений из пушкинского «Медного всадника», и бальзаковский Люсьен де Рюампре из «Утраченных иллюзий»...¹⁹⁶. Выходит, что «романтическая биография» Александра Адуева – настолько же биография русского провинциального романтика 1840-х годов, насколько и биография «интернациональная», «едва заметное кольцо в бесконечной цепи человечества». К такому выводу подталкивает героя сам Гончаров в эпизоде, где описывается состояние Александра после поразившей его воображение вдохновенной игры заезжего скрипача. Не мудрено, что порой и свой спор с дядюшкой Александр воспринимает сквозь призму сюжета известного пушкинского стихотворения «Демон», и тогда Петр Иванович ему представляется в образе «злобного гения», искушающего неопытную душу...

Смысл «демонической» позиции Петра Ивановича заключается в том, что человеческая личность для него – всего лишь механический слепок своего «Века». Любовь он объявляет «сумасшествием»; «болезнью» на том основании, что она-де

только мешает карьере. А потому он не признает власти сердечных увлечений, считая человеческие страсти «ошибками, уродливыми отступлениями от действительности». Так же он относится к «дружбе», «долгу», «верности». Все это дозволяется современному человеку, но в границах «приличий», принятых в обществе. Само существо «Века» он, следовательно, неправомерно сводит только к чиновничье-бюрократической карьере, сужая масштабы «дела». Недаром пропорциональность, правильность, мера во всем становятся доминантными характеристиками и его поведения и его наружности (ср., например, описание лица: «не деревянное, но покойное»). Гончаров не приемлет в своем герое не апологию «дела» как таковую, а крайние формы отрицания мечты и романтики, их благотворной роли в становлении человеческой личности вообще. И в этом случае правда в споре уже переходит на сторону племянника: «Наконец, не есть ли это общий закон природы, что молодость должна быть тревожна, кипуча, иногда сумасбродна, глупа и что у всякого мечты со временем улягутся, как улеглись у меня?» Так размышляет умудренный жизнью Александр в финальном письме к дядюшке.

Ближе к финалу яснее проступает и жанровая структура первого романа Гончарова, ориентированная на сюжетные каноны «романа воспитания»¹⁹⁷. Воспитание жизнью понимается в романе прежде всего как воспитание чувств героя. «Уроки любви» и становятся для Александра истинной школой жизни. Недаром в романе именно личный, душевный опыт героя становится главным предметом художественного исследования, а любовные коллизии сюжетно тесно сплетены с главным конфликтом романа – спором двух мироощущений: «идеалистического» и «трезво-практического». Одним из уроков жизненной мудрости стало для Александра открытие благотворной, возвышающей силы страданий и заблуждений: они «очищают душу», делают человека «причастным всей полноте жизни». Тот, кто в свое время не был «неизлечимым романтиком», не «чудачил» и не «сумасбродствовал», никогда не станет и хорошим «реалистом». Пушкинская мудрость – «смешон и ветереный старик, смешон и юноша степенный» – словно витает над финальными страницами творения Гончарова. Эта мудрость и помогает разобраться в непреходящей сути спора между дядей и племянником.

Не потому ли в финале Петр Иванович так жестоко расплачивается за свою деловитость, что он слишком быстро поспешил принять «правду» «Века» и так легко и равнодушно расстался и с «желтыми цветами», и с «ленточкой», украденной из комода возлюбленной, и с иной «романтической чепухой», которая все же наличествовала в его жизни? А Александр? Превращение Александра – «романтика» в «реалиста» тем и отличается от аналогичного дядюшкиного превращения, что «трезвый взгляд» на жизнь он принимает, предварительно пройдя все ступеньки романтической школы жизни, «с полным сознанием ее истинных наслаждений и горечи». А потому выстраданное «реалистическое» мировосприятие для Александра вовсе не есть «необходимое зло» «Века», в угоду которому нужно непременно задавить в себе все поэтическое. Нет, Александр совсем по-пушкински начинает, как замечает автор, «постигать поэзию серенького неба, сломанного забора, калитки, грязного пруда и трепака», т. е. поэзию «прозы жизни». Потому-то герой опять рвется из Грачей в «деловой», «неромантический» Петербург, что он постепенно проникается и своеобразной «романтикой дела». Недаром в письме к тетушке он «могучей союзницей» своей романтической влюбленности в жизнь полагает теперь «деятельность». Его «душа и тело просили деятельности», – замечает автор. И на этом пути вектор духовной эволюции Адуева-младшего предвещал появление будущего героя Гончарова, такого же увлеченного «романтикой дела» – Андрея Штольца...

Можно только посетовать, что все эти духовные прозрения героя так и остались прозрениями. Штольца из него не получилось. В эпилоге вместо Штольца мы видим несколько смягченную копию Адуева-старшего вместо «героя дела» – «героя-дельца».

Ни на поприще «мечты», ни на поприще «дела» духовно преобразить и победить тяжелую поступь «промышленного века» Александру не удалось.

Но читатель все же помнит, что такая возможность вовсе не исключалась Гончаровым для своего героя. Первому гончаровскому роману определенно оказались тесны художественные рамки «натуральной школы». С коллективом сборника «Физиология Петербурга» автор «Обыкновенной истории» разошелся в решении главной проблемы реализма – проблемы типического. В характерах Гончарова всегда чувствуется некий «остаток», никак прямо не выводимый из исторического времени, «среды». Как и автору «Евгения Онегина», Гончарову важно подчеркнуть и реализованные, и нереализованные возможности героев, не только меру их соответствия, но и степень их несоответствия своему «Веку». Проецируя конфликт «Обыкновенной истории» на сюжетные коллизии следующего романа Гончарова «Обломов», можно сказать, что идеализм Александра Адуева таил в себе две равные, хотя и противоположные возможности развития. Как и в судьбе Владимира Ленского, в судьбе его младшего «литературного брата» был, условно говоря, заложен и «вариант Обломова», и «вариант Штольца». Развитие этой диалектики характера будет прослежено Гончаровым в системе образов романа «Обломов»

Роман «Обломов» как центральная часть романной трилогии

По свидетельству самого Гончарова, план «Обломова» «был готов» еще в 1847 г., т. е. фактически сразу после публикации «Обыкновенной истории». Такова уж особенность творческой психологии Гончарова, что все его романы как бы одновременно выростали из общего художественного ядра, являясь вариантами одних и тех же коллизий, сходной системы персонажей, одной характерологии...

Система образов романа организована по классическому принципу антитезы. Возлежащему на диване «барину» и прожектеру-мечтателю Илье Ильичу Обломову автор устраивает своеобразные «очные ставки». Словно на театральных подмостках, последовательно сменяют друг друга персонажи, призванные продемонстрировать Обломову преимущества альтернативного – деятельного – образа жизни. Сначала является крепостной слуга Захар, затем петербургские знакомые Волков, Судьбинский, литератор Пенкин, Алексеев, земляк Михей Андреевич Тарантьев... Эти герои полностью слиты в авторской характеристике со своей «средой». Характеристика намеренно однопланова и тяготеет к нарицательности типа, принятой в поэтике «натуральной школы». Подчеркнуты безликость, бесхарактерность антагонистов Обломова, напоминающая неопределенность многих гоголевских героев (так, например, строится композиция образа Алексеева).

Петербургские знакомые Обломова каждый на свой лад являют духовному взору героя образцы псевдодеятельности, будь то бездумное «порханье» Волкова по столичным гостиным, либо пустопорожние рассуждения Судьбинского о целесообразности постройки собачьих конур в губернских присутственных местах. «Под этой всеобъемностью кроется пустота, отсутствие симпатии ко всему», – пронизательно замечает Обломов.

Итак, чем сильнее антагонисты Обломова стремятся противопоставить свое «дело» праздному существованию мечтателя-прожектера, тем очевиднее становится их внутренняя зависимость от него. Гончаров подчеркивает важнейший смысл «обломовщины» как родовой составляющей характера русского человека вообще. Это фатальный замкнутый круг, за пределы которого не дано вполне выйти ни самому Обломову, ни его оппонентам.

Но вот в конце первой части появляется Андрей Штолец. Гончаров старательно отделяет этого подлинного «героя дела» от предшествующих «деятельных Обломовых». Отделяет, ставя акцент на главной черте характера Штольца, – еще с детства воспитанной отцом привычке рассчитывать в жизни только на свои силы и

всего добиваться собственным трудом. И, по мысли Гончарова, в этом принципе буржуазной морали нет ничего предосудительного. В нем – знамение новой европейской цивилизации, в которую вступала Россия на рубеже 1850-1860-х годов. Более того, в нем и своя новая, ранее неизвестная красота и романтика.

Начиная с Добролюбова (статья «Что такое обломовщина?»), стало «хорошим тоном» всех критических статей упрекать Гончарова в абстрактности и схематизме образа Штольца. Отсюда многозначительные толки о расхождении между замыслом и исполнением применительно к характеру Штольца, а также тенденциозные поиски всевозможных изъянов в поступках героя.

Между тем, «герой дела» для Гончарова – это не столько определенная профессия, сколько идеальное состояние души человека новой буржуазной формации. Штолец относится к работе бескорыстно. Он ее любит не за конкретное содержание (а потому занимается сразу всем – коммерцией, туризмом, сочинительством, государственной службой), и не за материальную выгоду (Штолец равнодушен к комфорту), а за то наслаждение, которое он получает от самого *процесса* труда. На вопрос Обломова: «Для чего же мучиться весь век?» – Штолец с гордостью отвечает: «Для самого труда, больше не для чего. Труд – образ, содержание, стихия и цель жизни...» Штолец в такой же степени «поэт дела», в какой Обломов – «поэт лени». Оба – неисправимые идеалисты, различна только форма, в которую они облачают свой идеализм. Активность духа, лишённая соображений о его полезности и выгоде, самоценная сама по себе, – вот область, в которой могут мирно сосуществовать «романтик» старого закала и «практик» нового времени.

В определенном смысле Штольца также можно считать двойником Обломова – своего рода «деятельным мечтателем». Да и в Обломове, на поверку, обнаруживается деятельное начало. Только оно направлено не вовне, как у Штольца, а внутрь, в чистую сферу созерцательного «я». Это становится ясно из знаменитого «Сна Обломова», непосредственно предшествующего встрече двух друзей.

В «Сне» изображена «физиология русской усадьбы», дано почти этнографическое описание ее социально-бытового уклада. Прочитав под углом зрения «физиологического очерка» эту главу, читатель получает представление об истоках социальной психологии Обломова-барина: «труд как наказание» и привычка жить за счет труда других. Но вот сквозь жанровые рамки очерково-публицистического стиля, не подавляя его, а сосуществуя на равных с ним правах, все отчетливее проступают стилевые приметы иных жанров – идиллии и народной волшебной сказки. И в фокусе этих древних, уходящих в культурное детство человечества жанров «барство» Обломова предстает уже в ином свете – как особый, образно-поэтический угол зрения на мир.

Например, увлечение сказками подается в «Сне» как родовая черта крепостнического уклада и рабской психологии «обломовцев», привыкших во всем полагаться на чудо. И в то же время сказка является тем образным языком, на котором Обломов, скорее всего бессознательно, формулирует свою «философию мечты». Для Обломова то, что «реально», не есть синоним того, что достойно человека, а следовательно, «правдиво». Мечта для Обломова реальнее жизни. Она и есть подлинная реальность. Недаром ведь, пусть даже иронически, философия жизни Обломова соотнесена автором с идеализмом Платона. Сказка и давала возможность Обломову не подчиняться действительности, а возвышать, преображать ее в мечте. «Да ты поэт, Илья!» – невольно воскликнет Штолец, прослушав фантазию друга на тему семейного счастья. «Да, поэт в жизни, потому что жизнь есть поэзия. Вольно людям исказить ее!» – парирует Обломов. Вот почему Обломов так ревниво охраняет мир мечты от вторжения в него реальной жизни. И, как в сказке, очерчивает волшебное пространство своей души магическим кругом, никуда не выезжая из квартиры на

Гороховой и встречая каждого визитера почти заклинательным жестом: «Не подходите, не подходите: вы с холода!»

Однако мечта Обломова противостоит действительности не только как желанное – существующему, но и как легендарное поэтическое прошлое – унылому настоящему. И в контексте этой антитезы хронотоп Обломовки в «Сне» отчетливо сориентирован на жанровые каноны идиллии¹⁹⁸. Жизнь обломовцев протекает в ограниченном уголке, не имеющем никаких связей с остальным миром. Замкнутость пространства неминуемо стирает и все временные границы: «Правильно и невозмутимо совершается там годовой круг», времена года сменяют друг друга в точно положенный срок, делая природное бытие обломовцев стабильным и предсказуемым. Люди, в полном согласии с природой, живут в том же циклическом ритме. Одно поколение сменяет другое, повторяя одни и те же фазисы жизни: рождение, взросление, женитьба и смерть. По этим вехам, собственно, и отсчитывалось обломовцами время, календарей у них, естественно, не было. Конфликт между «отцами» и «детьми» в Обломовке был исключен. «Норма жизни была готова» и преподана детям родителями, «а те приняли ее, тоже готовую от бабушки, а бабушки от прабабушки, с заветом блюсти ее целостность и неприкосновенность, как огонь Весты». И Обломов, как герой патриархальной идиллии, привык к тому, что в жизни природной и человеческой царит закон круговорота. Недаром Обломов любит поговорить о «вечном лете», «вечном веселье», «вечном ровном биении покойно-счастливого сердца», «вечном нравственном здоровье» и т. п. И в итоге со своей привязанностью к одному месту жительства, одному распорядку дня, с неистребимой боязнью всяких резких перемен в судьбе и страхом принятия личных ответственных решений он закономерно остается «не у дел» в современном веке. А век этот не терпит ничего «вечного» и неизменного. Время в нем не циклическое, а линейное. Оно не повторяется, а поступательно развивается. И Обломов со своим замкнутым духовным кругозором неизбежно теряет чувство движения истории. Без всяких поправок переноса в современную Россию, охваченную духом предпринимательства и деловой инициативы, крепостнический уклад Обломовки, заглавный герой романа, не мыслящий жизни без «Трёхсот Захаров», смотрится порою комически, а порою – трагически на пороге нового, «промышленного века».

В этом смысле явление «обломовщины», изображенное Гончаровым, можно истолковать и в категориях «романа воспитания»¹⁹⁹. Герой не выдерживает испытания временем. Он никак не может «повзрослеть», так как «задержался» в развитии. Черпая все нормы из памяти о своем культурном детстве из мира Обломовки, привыкнув ко всему готовому, герой не в состоянии жить собственным умом, следить за изменяющейся жизнью, и, соответственно, не корректируются его идеалы. Обломов действительно представляет позднюю вариацию типа «лишнего человека» в русской литературе, а мотив преждевременного угасания, «старческого детства», частый в монологах героя, его склонность к мучительной рефлексии, парализующей волю, – все это вместе взятое заставляет невольно вспомнить его литературных предшественников – Онегина и Печорина.

В отличие от Обломова Андрей Штольц не бежит от «промышленных забот» современной действительности в благословенные времена патриархальной Аркадии. Именно Штольцу удалось, как замечает автор, «найти равновесие практических сторон с тонкими потребностями духа». А значит, Штольц побеждает иссушающий прагматизм «железного» века на его же исторической территории. Недаром в его воспитании тесно переплелись русские (патриархальные) и немецкие (европейско-буржуазные) корни. Характер Штольца сформировался под влиянием двух противоположных, но одновременно действовавших моделей воспитания: русского «барина» и немецкого «бюргера». По замыслу Гончарова, в личности Штольца должны были органически соединиться, с одной стороны, «западный» ум и сильная воля, а с

другой – русская «мягкость», «округлость», патриархально-семейственное начало («веру он исповедовал православную»). Первое принадлежит отцовскому воспитанию; второе – материнскому (музыка Герца, атмосфера мечтательности и патриархального уюта). Удалось ли Гончарову показать этот синтез не умозрительно, а в самой органике характера «русского немца» – вот вопрос, который не находит в романе однозначного решения. В какой-то степени помогает его прояснить во многом родственный Штольцу образ Ольги Ильинской. Антитеза «Обломов – Ольга Ильинская» во многом продолжает смысл антитезы «Обломов – Штольц». Характер Ольги, как и Штольца, органично сочетает в себе «старое» и «новое». Как пушкинская Татьяна Ларина, Ольга проста и естественна: «Ни жеманства, ни кокетства, никакой лжи, никакой мишуры, ни умысла!» Но как героиня иного исторического времени, Ильинская более уверена в себе, ум ее более, чем ум Татьяны, требует постоянной работы. Не зря в характере Ольги Гончаров отмечает полное отсутствие всего «книжного». По мнению Добролюбова, «в ней более, нежели в Штольце, можно видеть намек на новую русскую жизнь»²⁰⁰. В самом деле, Ольга – ровесница «эмансипированных» героинь И. С. Тургенева (Елена Стахова из «Накануне») и даже Н. Г. Чернышевского (Вера Павловна из «Что делать?»). Ей недостаточно «просто любить» конкретного человека. Ей обязательно нужно изменить его, поднять до своего идеала, привить новые взгляды. В отношениях с Обломовым Ольга всегда балансирует на этой тонкой грани между порывами женской страсти и учительством. «Она укажет ему цель, заставит полюбить опять все, что он разлюбил, и Штольц не узнает его, воротясь.< ... > Она даже вздрагивала от гордого, радостного трепета, считала это уроком, назначенным свыше». Не случайно в какой-то момент Обломов видит в ней шекспировскую Корделию. Может быть, самое главное в характере Ольги – удивительный синтез женственного лиризма и мужественной гордости. Вот почему ей так удается ария «*Casta diva*» из оперы Беллини «Норма». «Чувство» и «дело» в ней по-своему спаяны даже крепче, чем в характере Штольца. Любя Обломова, она, как античный Пигмалион, буквально «лепит» из него «нового человека», творит «чудо». Романтика дела, следовательно, также присуща Ольге. И поначалу задуманное ею «чудо», казалось, вот-вот станет явью. Зброшен обломовский халат. Созерцатель превращается в деятеля. И все же эти количественные изменения в характере Обломова, увы, не переводят его в новое качество. Каждое новое движение не порывает с доминантой характера, а является ее новой формой. Такой вывод следует уже из первоначального развернутого портрета Обломова, которым открывается роман: «Движения, если был встревожен, сдерживались мягкостью и не лишеною своего рода грации ленью». А чего стоит хотя бы это портретное описание влюбленного Обломова: «Он лежал на спине и наслаждался последними следами вчерашнего свидания. «Люблю, люблю, люблю», – дрожало еще в его ушах лучше всякого пения Ольги...» И так, «люблю, люблю» мирно уживается с «лежал на спине». Таким образом, «родная Обломовка» не покидает героя даже в минуты сильных душевных порывов. Замкнутость духовного мира Обломова лишней раз подчеркивает такая деталь одежды, как «настоящий восточный халат». По мнению А. В. Дружинина, автора известной статьи (1859) о романе «Обломов», умение «любовно» выписывать детали одежды и быта своих героев пришло к Гончарову от фламандских живописцев XVII в. (критик указывал, в частности, на голландского художника Ф. ван Мириса-старшего). Однако это умение не ограничивается желанием придать бытовой детали пластическую или даже психологическую выразительность. Деталь у Гончарова подчас возводится в степень многозначного символа. Тот же халат является «знаковым» воплощением судьбы Обломова. Так, под влиянием любви к Ольге Обломов изменяется, но над всеми его «чудесными» превращениями, как дамоклов меч, нависает «тень» халата²⁰¹. Он напоминает о себе даже тогда, когда сами герои о нем забыли напрочь. Халат как бы замыкает все изменения характера Обломова неким магическим кругом, из которого ему не дано выйти. Только оставаясь

«Обломовым», герой может любить, быть великодушным и совершать безрассудные поступки влюбленного. Но выйди он из своего духовного пространства Обломовки, переступи черту, и вместе с «обломовщиной» исчезнет в нем и главное его достоинство – «честное, верное сердце», не издавшее, по словам Штольца, «ни одной фальшивой ноты». Поэтому на последнюю отчаянную попытку Ольги и Штольца насильно вырвать Обломова из заколдованного «пространства халата», герой отвечает категорическим «нет»: «Я прирос к этой яме больным местом; попробуй оторвать – будет смерть».

Дом Агафьи Матвеевны Пшеницыной и стал местом, где Илье Ильичу была сполна отпущена возможность раскрыть все, и лучшие, и худшие качества своей натуры. Для «европейского» взгляда Ольги и Андрея Штольцам видна только внешняя, «нелепая» сторона образа жизни семейства Пшеницыной – Обломова, вторая же, «смирненная», чисто «русская» глубина духовности этой жизни Штольцам недоступна.

Чем ближе к финалу романа, тем отчетливее в отношении Обломова с поколением «новых людей» вторгается мотив непонимания, глухой стены. Этот мотив герои наделяют фатальным значением. В итоге к финалу сюжет романа приобретает черты своеобразной «трагедии рока»: «Кто проклял тебя, Илья? Что ты сделал? Ты добр, умен, нежен, благороден... и... гибнешь!»

В этих прощальных словах Ольги «трагическая вина» Обломова прочувствована вполне. Однако у Ольги, как и у Штольца, есть и своя «трагическая вина». Увлечшись экспериментом по перевоспитанию Обломова, они и не заметили, как любовь к нему переросла в диктат над душой человека другой, чем у них, но по-своему поэтичной организации. Требуя от Обломова, причем нередко в ультимативной, категорической форме, стать, «как они», эти «воспитатели» по инерции вместе с «обломовщиной» отвергли в Обломове и лучшую, мечтательную часть его натуры. Пренебрежительно брошенные на прощание слова Ольги – «А нежность... Где ее нет!» – незаслуженно и больно ранят сердце Обломова.

Итак, каждая из сторон конфликта не желает признать за другой право на самоценность ее духовного мира, со всем плохим и хорошим, что в нем есть; каждый, особенно Ольга, непременно желает переделать личность другого по своему образцу и подобию. Вместо того, чтобы перебросить мост из поэзии «века минувшего» в поэзию «века нынешнего», обе стороны сами воздвигают непроходимую преграду между поколениями. Диалога культур и времен не получается. Не на этот ли глубинный пласт содержания романа намекает и «внутренняя форма» его заглавия? Ведь в ней отчетливо слышится семантика архаического корня «обло» – «круг» (др. – русск.), что можно истолковать двояко: внутренняя цельность, завершенность характера, но и одновременно его замкнутость, закрытость, неспособность к усвоению чужого, а значит, к развитию. Во всяком случае Гончаров отлично понимал, что нигилистическое восприятие культурных ценностей патриархальной России прежде всего обеднит культурное самосознание представителей «России новой». И за непонимание этого закона и Штолец, и Ольга расплачиваются в своей совместной судьбе то приступами «периодического оцепенения, сна души», то вдруг подкравшейся из мрака «голубой ночи» обломовской «грезе счастья». Безотчетный страх тогда овладевает Ольгой. Этот страх не может ей растолковать «умный» Штолец. Зато автору и читателям вполне понятна природа этого страха. Это обломовская «идиллия» властно стучится в сердца поклонников «поэзии дела» и требует признания своего законного места в ряду духовных ценностей «новых людей»... «Дети» обязаны помнить своих «отцов».

Как преодолеть этот «обрыв», эту пропасть в историко-культурной цепи поколений – этой проблемой уже непосредственно будут жить и мучиться герои следующего капитального романа Гончарова. Он так и называется – «Обрыв». И словно к Штольцу и Ольге, позволивших себе испугаться и устыдиться странной симпатии к обломовской «грезе счастья», будетобращен этот внутренний голос спокойного

раздумья одного из центральных героев «Обрыва» Бориса Райского, сливающийся на сей раз с голосом самого автора: «А пока люди стыдятся этой силы, дорожа «змеиной мудростью» и краснея от «голубиной простоты», отсылая последнюю к наивным натурам, пока умственную высоту будут предпочитать нравственной, до тех пор и достижение этой высоты немислимо, следовательно, немислим и истинный, человеческий прогресс».

«Обрыв» как заключительная часть романной трилогии Гончарова

«Обрыв» (1869) неизменно осознавался Гончаровым в качестве заключительной части романной трилогии, поскольку «писан одним и тем же умом, воображением и пером»²⁰². Действительно, в «Обрыве» без труда обнаружим знакомые по другим романам типы «мечтателя» и «практика» (Райский – Тушин); патриархальный уклад Малиновки живо напоминает идиллию Обломовки, любовная коллизия «Райский – Вера» (а также «Райский – Софья Беловодова») смоделирована по образцу той же ситуации «Пигмалион – Галатея», что и коллизия «Обломов – Ольга» (только в роли Пигмалиона на сей раз выступает собственно мужской персонаж). В отраженном, как бы предварительно пропущенном сквозь призму художественного здания «Обломова» свете явлены в последнем романе Гончарова знакомые мотивы и образы «Обыкновенной истории». Так, вся первая часть «Обрыва» как бы в сжатом виде воспроизводит историю «утраты иллюзий» юного провинциала-романтика Райского в Петербурге, а портрет Ивана Ивановича Аянова представляет собой сильно урезанный вариант образа Адуева-старшего. Последний роман Гончарова и начинается, по сути, с того, чем заканчивается «Обыкновенная история» – с возвращения романтика в родовое гнездо, к своим культурным и нравственным корням...

Однако «сквозной сюжет» романной трилогии в «Обрыве» значительно усложнен и расширен. Ибо в центре романа оказывается фигура не просто мечтателя, но собственно человека искусства – писателя Райского. Внутри авторского замысла «Обрыва» на глазах читателя зарождается и замысел романа героя: оба «романа» как бы пишутся одновременно (композиционный эффект «романа в романе»), одни и те же события служат материалом и Гончарову, и его герою Райскому. Следовательно, романский сюжет не только непосредственно проживается героями, но и является предметом творческой рефлексии Райского, а через него и самого Гончарова актом «самосознания и самопроверки»²⁰³. Написание романа заставляет Райского постоянно расширять художественную раму повествования, вводить в сюжет все новые и новые «портреты», «картины» и «сцены». Таким способом мотивируется многонаселенность этого последнего произведения Гончарова, включенность в его орбиту множества непосредственно не связанных с сюжетом типов, как петербургских, так и провинциальных. Сама же генеральная для трилогии проблема смены старого, феодального уклада новым, буржуазным в «Обрыве», таким образом, перекрывается более общей, философско-эстетической проблемой соотношения «правды искусства» с «правдой жизни», возможности искусства творить и преобразовывать действительность и, как следствие, роли творческой личности в осуществлении исторического и культурного прогресса.

Далее, «сквозной сюжет» романной трилогии в «Обрыве», несомненно, осложнен вводом в структуру нейтрального конфликта совершенно нового, ранее не встречавшегося у Гончарова варианта «героя-деятеля» – нигилиста Марка Волохова, «нового человека». В результате в круг «вечных проблем» и «вечных типов» романного мира Гончарова неожиданно врываются «злоба дня», политические страсти пореформенного времени. Уже в прижизненной критике борьба с Волоховым и волоховщиной была признана идеологическим стержнем творения Гончарова, а в советском литературоведении «Обрыв» часто рассматривался в ряду так называемых антинигилистических романов типа «Некуда» и «На ножах» Н. С. Лескова. Разумеется,

в такой трактовке жанровой природы «Обрыва» много натяжек и перехлестов, однако не учитывать усиления публицистического начала в стиле автора «Обрыва», особенно в пятой, заключительной части романа, конечно, нельзя. Авторская философия прогресса, сформулированная в финальной части романа, органично вытекает из самой художественной ткани произведения и является концентрированным выражением идейного смысла всей трилогии. Своими финальными «публицистическими вставками» «Обрыв» чем-то начинает напоминать сюжетно-повествовательную структуру «Войны и мира» Л. Толстого с ее синтезом художественного и риторического слова. Сами же романские типы Гончарова возводятся в финале «Обрыва» в ранг масштабных аллегорий (например, образ «бабушки-России»), в результате сюжет всей трилогии превращается в притчу об исторических судьбах России.

И все же, несмотря на значительное место фигуры Волохова в общей системе образов, не этому герою принадлежит ведущая роль в сюжетном развитии «Обрыва». Сюжетом движет Райский, точнее его художественно-артистический взгляд на происходящие события, тот идеал жизнотворчества, которым одушевлены все поступки незадачливого «романиста». Недаром роман первоначально назывался «Художник». В чем же суть артистического идеала Райского?

Райский в романе прежде всего предстает поклонником *красоты* и проповедником *страсти*, точнее *страсти, оживляющей красоту*. Саму страсть он понимает весьма широко: это и любовь-страсть, и темперамент-страсть художника, и страсть служения высокой религиозной или общественной идее... В страсти он видит панацею от вековечного сна и застоя, могучее средство пробуждения как личного, так и гражданского сознания, мощный рычаг прогресса. Именно страсть, по мнению Райского, им лично испытанная и пережитая, глубокое эмоциональное потрясение, череда страданий и побед над самим собой дадут жизнь и задуманному им роману, свяжут разрозненные картины и образы петербургской и малиновской жизни в одно художественное целое. Страсть одушевит статичные типы мраморной кухни Беловодовой, наивной Марфеньки, величаво-старомодной Татьяны Марковны Бережковой, ее трогательно-безобидного «джентльмена» и ухажера Тита Никоныча Ватутина. С точки зрения Райского, сам по себе анализ этих типов, каким бы скрупулезным и обширным он ни был, не способен дать ответ на вопрос о смысле и назначении жизни, об исторических судьбах России в целом. Ибо высшая, бытийственная суть этих характеров до конца раскрывается не в типичных обстоятельствах их социально-бытового окружения, а, наоборот, в «нетипичной» ситуации духовного потрясения, в отношении этих героев к «пункту счастья», к любви. Этот принцип касается абсолютно всех героев «романа Райского», включая Волохова и Веру. Как бы повинувшись творческому замыслу своего главного героя, и сам Гончаров, по сути, практически оставляет без внимания собственно политическую программу Волохова, целиком сводя ее к пониманию «пункта счастья», а именно: освобождающей, раскрепощающей сознание человека страсти-любви. В итоге «злободневное» в романе целиком подчиняется решению «вечных вопросов» и выявляет свою «прогрессивную» или «реакционную» суть только в тесной связи с последними.

Райский – «романист» понимает цели своего творчества весьма широко. Это не просто созерцательно-отвлеченное перевоплощение жизненной эмпирики в образы, но и внесение творчества в повседневное существование – свое и окружающих. Чтобы образы вышли «живыми», их сначала следует оживить в реальности, внушить им страсть к чему-то или к кому-то (пусть даже и к самому себе!), дать им возможность сполна раскрыться в этой страсти, а лишь затем властью художника отстранить их от собственного душевного опыта и отрешенно-объективно перенести вызванные им же к жизни типы на бумагу. Жизнотворчество, следовательно, рассматривается Райским как важная и необходимая ступень творчества как такового, а написание романа становится

не кабинетным занятием, а делом жизни. Если в романе «Обломов» «поэзия» и «дело» сливались в образе собственно «человека дела» Штольца, то в «Обрыве» Гончаров экспериментирует с возможностью достижения искомого синтеза в характере «человека искусства» – Райского. Райский ставит себя в положение «развивателя» женской натуры. «Рецепт» своим ученицам их наставник предлагает всегда один и тот же: по-настоящему полюбить, разорвать «оковы» домашнего плена и светских условностей, бросить вызов феодальным привычкам среды и в конечном итоге – «эмансипироваться», стать внутренне свободными.

И в этой роли Учителя «художник Райский» неожиданно сближен в сюжете со своим антагонистом, подлинным «революционером страсти» Марком Волоховым. Волохов тоже станет во время свиданий призывать Веру «перейти Рубикон», так же страстно будет заклинать «преодолеть предков и тетушек», распрощаться со «старой правдой», внушенной ей «рабским» воспитанием в доме бабушки. Волохов тоже чувствует себя в роли «освободителя» женщины, когда внушает ей «новые», «прогрессивные» понятия о свободе брака.

Правда, если Райский в своей «философии страсти», скорее, исповедует чисто эстетскую, романтическую позицию, то Волохов – последовательный «реалист». Райский «освобождает» в основном на словах, Волохов – на деле («Я зову вас на опыт», – взывает он к Вере). Как бы иронически ни относиться к «опытам» Волохова, надо отдать ему должное: в отстаивании убеждений он гораздо последовательнее и принципиальнее своего несчастливого соперника. Недаром Вера, как замечает Гончаров, «увлеклась его личностью, влюбилась в него самого, в его смелость, в самое это стремление к новому, лучшему – но не влюбилась в его учение». Свидания Волохова с Верой больше напоминают поединок двух сильных волей, принципиальный спор, в котором каждый до последнего защищает свои идеалы.

И все же в главном Райский и Волохов похожи. Марк ратует за «свободную любовь» – чувство, свободное от всяких нравственных обязательств. Вера метко называет такую любовь «птичьей жизнью». В свою очередь, Райский – «поэт страсти». Кончилось вдохновение – кончилась и страсть. Так случилось с Беловодовой. Так будет и с Верой. Недаром последняя называет его «хитрой лисой». Эта непредсказуемая изменчивость артистической натуры Райского, дающая о себе знать во всем: в темпераменте, поступках, в выражении лица, – эта постоянная *игра* в жизнь делает героя-художника своеобразным двойником нигилиста Волохова. И это касается не только любви. Любой образ не становится подлинной жизнью Райского, а лишь рассматривается в качестве стимула поэтического вдохновения. Райский может, например, как и Волохов, смело выступить против мракобеса Тычкова, но поза обличителя все же для него так и останется позой. Прошло вдохновение, и Райскому становится стыдно отыгранной им роли. Нигилизм Волохова тоже, по существу, реализуется в нелепо-детских шалостях и хулиганских выходках. Он по-своему такой же «артист», как и Райский, на что прозорливо указывает бабушка Татьяна Марковна. В результате оба противника – и Райский, и Волохов – остаются для Гончарова неизлечимыми *дилетантами* и в «науке страсти нежной», и в науке жизни. Новый «человек дела», нигилист-разночинец, пришедший на смену дворянскому интеллигенту, «художнику», таким образом, мало чем от него отличается.

А раз так, то общественный прогресс, констатирует Гончаров, топчется на месте; обе «правды» – и старая, и новая – в никуда, или, если следовать образному языку романа, в «обрыв». Именно туда выстрелами каждый раз призывает Волохов Веру, а «брат» Райский всякий раз выступает в роли неудачливого наперсника, в конечном итоге помогающего своей названной «сестре» в «обрыв» сойти (в прямом и переносном смысле).

Символика «обрыва» весьма показательна для структуры конфликта последнего романа Гончарова. Обрыв становится границей между двумя

нравственно-культурными пространствами: пространством «своим», где господствует «старая правда» бабушки Татьяны Марковны Бережковой с ее символами *Дома* и *Сада*, и пространством «чужим» – враждебным, напоминающим спуск в Ад, где господствует «новая правда» бездомного Марка. Усадьба Бережковой в соответствии с литературной традицией, закрепившейся за этим пространственным *Иосиф'ом*²⁰⁴, описана в романе как своеобразный «земной рай», хранительное, но абсолютно замкнутое пространство, в котором гармония и счастье уживаются с покоем и тишиной, заставляющими, на первый взгляд, вспомнить Обломовку. Однако отождествлять полностью идиллию Малиновской усадьбы с пространством Обломовки никак нельзя.

Коллективный опыт, опора на традицию в доме Бережковой не переходят в инерцию ума и воли, не оборачиваются диктатом над ближними. «Просвещенный консерватизм» – такой формулой можно обозначить воспитательную программу Бережковой. И себя, и своих родных она воспитывает так, чтобы долг перед другими стал внутренней потребностью личности, а уважение к авторитетам (в том числе и к власти предрержавшим) не превращалось бы в лакейство. В результате уклад Малиновки и впрямь изображается Гончаровым как идеальная модель человеческого сообщества, ибо в нем соблюдена та «золотая середина», которая не позволяет порядку превратиться в деспотию, а свободе – во вседозволенность. В основу такой модели положен, несомненно, идеал чисто христианский: смирение своего «я» и уважение к нравственному выбору других. Именно на почве такого идеала, как увидим, и вырастет впоследствии чисто жертвенный характер главной героини романа – Веры.

Что же заставило в таком случае Веру покинуть хранительную сень бабушкиного Эдема и пересечь границу пропасти, поддаться соблазну «новой правды»? Отчасти, безусловно, то желание вкусить от плодов познания добра и зла, та самонадеянность ума, которые роднят неукротимый нрав Веры с мироощущением «нового человека» Марка Волохова. Пусть и с ощутимым оттенком пародийности, их первая встреча строится Гончаровым явно по аналогии со сценой искушения первых людей в раю: Марк поедает яблоки в саду Бережковой и предлагает Вере отведать «плодов». Уже задним числом свое «падение» Вера расценивает как возмездие за собственную гордость. Героиня понимает, что попала в опасность из-за «своей самолюбивой воли». Как бы в добавление к этим аллюзиям, в финале романа актуализуется мотив родовой вины: грех молодости бабушки отзывается и в судьбе Веры и Марка, которые тоже прельстились желанием «быть как боги» (эту библейскую фразу, сгубившую «первых людей», часто любит повторять Волохов).

Однако мотив искушения – далеко не главный в ряду тех, которые, как магнит, притягивают каждый раз Веру к опасной черте пропасти. Гораздо более Вера движима другим желанием – желанием жертвенного подвига. В «ад», на дно страшного обрыва к Марку, она спускается в основном для того, чтобы даже с риском собственной нравственной гибели «спасти» «заблудшего» и вместе с ним выйти из темной пропасти, подняться наверх, под хранительную сень бабушкиного Эдема: «Не бегите, останьтесь, пойдем вместе туда, на гору, в сад, – умоляет Вера своего возлюбленного. – Завтра здесь никого не будет счастливее нас». Во время последнего трагического свидания, уходя от Марка, возвращаясь одна в свой «земной Рай», Вера, подобно герою древней легенды, оборачивается назад, желая бросить прощальный взгляд на околдованного чарами «новой, демонической правды» возлюбленного. Этот взгляд, ошибочно истолкованный Марком как безоговорочное признание его правоты, на самом деле, со стороны Веры являлся духовным жестом примирения и сострадания. Вот почему он сопровождается знаменитой авторской ремаркой: «Боже, прости ее за то, что она обернулась!» Учет данного смыслового подтекста всей сцены позволяет понять, почему явившийся Райскому в роковую ночь со дна обрыва образ «падшей Веры» сияет такой лучезарной красотой. От видения этого веет миром и кротостью, и не «падение»

знаменует оно, а «торжество любви» над злыми и разрушительными силами, «праздник, который, кажется, торжествовал весь мир, вся природа». Так сцена «падения» и «гибели» закономерно оборачивается сценой «воскресения», причем понятого максимально обобщенно: красота воистину спасает мир от смерти.

Здесь пролегает смысловая грань, принципиально отделяющая образ Веры от образа ее предшественницы Ольги Ильинской. Вера до последнего борется за своего возлюбленного, постоянно готова идти на компромисс. Ее отношения с «новой правдой» Марка – это отношения не конфронтации, а диалога, в котором героиня не претендует на монополию нравственной истины, а стремится искренно понять, куда зовет апостол новой веры. Именно эта диалогическая установка, доминирующая в характере Веры, и определяет ее исключительную по важности роль посредника между правдой «прошлого» и «будущего».

Оппозиции «прошлого» и «будущего», движения «вперед» и «назад», «вверх» и «вниз» получают в романе пространственную прикрепленность к символической границе «обрыва» и, следовательно, тоже наделяются ассоциативными значениями. Именно на языке пространственно-временных символов и выражает себя в романе авторская концепция исторического прогресса, формирующая «сквозной сюжет» всей романной трилогии. Если в предыдущих романах эти пространственно-временные оппозиции рассматривались, в конечном итоге, как антагонистичные, то в «Обрыве» взаимоисключающее поле смыслов в них значительно затушено; приглушено. Наоборот, всячески подчеркивается относительность противопоставления «прошлого» и «будущего», «регресса» и «прогресса» («назад» – «вперед»), «падения» и «воскресения» («низ» – «верх»).

Вступая в диалог с «новой правдой» Марка, женским чутьем Вера поняла: все, что было в этом учении верного, то давно уже не являлось новым; в свою очередь, все, что претендовало на «новое слово», – было неверным. А посему «основы будущего – в прошлом». Да и Волохов прекрасно понимал: любовь сильной и свободной Веры рождена отнюдь не «новой» моралью, а – парадокс! – моралью бабушки, за которой он,

Марк, никогда не признавал свободы и силы. Старая жизнь окрашивалась Верой в такие живые, здоровые тона, о каких только могла мечтать правда Марка, зовущая в мифическое будущее. Вот почему Марк, уходя от Веры, как замечает автор, «за спиной у себя оставлял навсегда то, чего уже никогда не встретит *впереди*» (курсив наш – С.С.). Векторы «будущее» – «прошлое», «вперед» – «назад» в пространственной символике романа как бы поменялись местами. Сказанное не означает, что Гончаров встал на ретроградные позиции в решении вопроса о нравственном прогрессе общества. Нет, писатель не отрицает само движение «вперед», но мыслит это движение в хранительных рамках «прошлого», помогающего удерживать прогресс у той черты, когда свобода вот-вот готова перейти в своеволие, а самостоятельность воли – в откровенный эгоизм. Такое движение совпадает с пространственной моделью бабушкиного сада: чем дальше от дома, тем «сад был запущеннее», но в этой «запущенности» сохранялась и своя манящая таинственность, и братская преемственность с предыдущим порядком («кучка лип хотела было образовать аллею, да вдруг ушла в лес и братски перепуталась с ельником, березняком»). Здесь граница, кладущая предел движению: «И вдруг все кончалось обрывом...»

Как же соблюсти «золотую середину» между новым и старым в развитии и отдельной личности, и общества, как сберечь преемственность между личным и коллективным духовным опытом, живой жизнью, не терпящей авторитетов, и историческим преданием? Как, наконец, двигаться вперед, но так, чтобы нравственный прогресс, с одной стороны, не порывал со своими корнями и не упускал из виду «бабушкин дом», а с другой стороны, не забывал о захватывающей дух перспективе, которая открывалась взору героев уже за пределами страшного «обрыва», – там, далеко, на той стороне Волги: «Вдали желтели песчаные бока гор, а на них синел лес;

кое-где белел парус, да чайки, плавно махая крыльями, опускались на воду, едва касались ее и кругами поднимались опять наверх...»?

Разрешением этих социокультурных и пространственно-временных коллизий, попыткой их диалектического синтеза призвана была стать на заключительной стадии романа фигура Ивана Ивановича Тушина.

Само «дело» Тушина описано как очередной вариант общественной утопии. Образцовое хозяйство «Дымок» соединяет все в себе, с одной стороны, все лучшие черты буржуазного европеизма, а с другой – все положительные качества русской патриархальности. Чудеса техники, напомиавшие «образцовое английское заведение», одушевлены личностью самого Тушина – рачительного хозяина, который работает сам и является «отцом родным» для всех рабочих. Идиллический образ русского помещика, наряженного в европейский костюм фабриканта, восходит еще к образу гоголевского Костанжогло. Гончаров, поклонник «пушкинской линии» русской культуры, в «Обрыве», таким образом, неожиданно в построении утопических идеалов наследует именно Гоголю. Тушин в романе представлен антиподом как Волохова – «хищного волка», так и Райского – «хитрой лисы». В Тушине, как добром «медведе», «все открыто <...>, все слишком просто», а потому устойчиво, надежно. Между словом и делом он не знает расхождений. По мысли автора, именно этот герой был способен стать для Веры надежным учителем, так как с ним она могла неторопливо ожидать «какого-то серьезного труда, какой могла ей дать жизнь со временем, по ее уму и силам».

Но вот свяжет ли Вера с Тушиным свою окончательную судьбу? Этот вопрос остается в романе открытым. Очевидно лишь одно: Тушин – это тот человек, который нужен героине только на данном, трагическом витке ее жизни. Неизвестно, что произойдет, когда, изжив горечь поражения. Вера вновь, вероятно, обретет ту силу, которую подспудно чувствует в ней и которой инстинктивно боится бабушка. Тогда может возникнуть кризис, еще более острый, чем «болезнь» Ольги Штольц.

Найденное равновесие в душевном и в историко-культурном опыте главных героев романа, увы, на поверку выглядит непрочным. Даже, казалось бы, «остепенившийся» в финале Райский все равно остается «артистом» в душе: он по-прежнему бросается «от искусства к природе», к новым людям, новым встречам. Найденная в финальном образе Тушина формула «русского прогресса» обнаруживает все признаки миражности. «Дела у нас, русских, нет, есть мираж дела», – печально констатирует Райский. «Тень «обломовщины» как синонима затянувшегося несовершеннолетия нации, не познавшей просвещенной свободы, проступает в рассуждениях очередного гончаровского героя»²⁰⁵.

Романная трилогия Гончарова, поднявшись в заключительном романе на новый, качественно более высокий уровень художественного обобщения, все равно заканчивается открытым финалом.

Основные понятия

Тип, типическое, физиологический очерк, роман воспитания, антинигилистический роман, роман в романе (композиционный прием), герой – «романтик», герой – «практик», герой – «мечтатель», герой – «деятель», реминисценции, аллюзия, антитеза, идиллический хронотоп; художественная деталь, «фламандский стиль», символический подтекст, утопические мотивы, система образов.

Вопросы и задания

1. Дайте общую характеристику раннего, «предромантического» творчества Гончарова.

2. Охарактеризуйте замысел «романной трилогии» Гончарова в целом. Каким историко-культурным контекстом этот замысел порожден?

3. Что сближает роман «Обыкновенная история» с художественными установками «натуральной школы»? Что отличает?

4. Выявите в романе «Обыкновенная история» реминисценции знакомых вам текстов русской и западноевропейской классической литературы. Какую функцию в тексте романа они выполняют?

5. Сравните диаметрально противоположные взгляды представителей революционно-демократической (Н. А. Добролюбов) и «эстетической» (А. В. Дружинин) критики на проблему «Обломов и обломовщина». Как вы думаете, не содержится ли в самом авторском замысле романа возможность подобной двойственной трактовки? Каким крайностям в трактовке одних и тех же образов и ситуаций, по вашему мнению, не удалось избежать ни Добролюбову, ни Дружинину?

6. По какому принципу построена система образов в романе «Обломов»? Раскройте содержание основных сюжетных антитез. Как в каждой из них прослеживается диалектика конфликта между героем – «мечтателем» и героем – «деятелем»?

7. Покажите место «Сна Обломова» в композиции романа. Какие особенности художественного пространства и времени сближают описание Обломовки: а) с народной волшебной сказкой; б) с идиллией? Какое значение эти пространственно-временные характеристики имеют для понимания трагедии Обломова?

8. Как вписывается роман «Обрыв» в общий идейно-художественный замысел «романной трилогии» Гончарова? Какие жанрово-стилевые черты отличают этот роман от предшествующих частей трилогии?

9. Как в сюжетной линии «Райский-Волохов» получает свое дальнейшее развитие гончаровская антитеза героя – «мечтателя» и героя – «деятеля»? Раскройте значение мыслей Райского о назначении искусства и красоты в жизни для понимания авторского замысла романа.

10. Выявите своеобразие женских типов в романах Гончарова, их роль в развитии сюжета и конфликта. Какое место в этом ряду занимает образ Веры?

11. Раскройте значение «утопического» пласта содержания «Обрыва», связанного с образами Татьяны Марковны Бережковой и Тушина. Как в сюжетной линии этих героев воплощаются авторские представления о существенном прогрессе истории?

12. Подумайте над значением художественной детали в жанровой структуре романов Гончарова. Как они создают символический подтекст сюжета? Как вы понимаете тезис А. В. Дружинина о «живописности» стиля Гончарова, о его «сродстве» с «фламандскими мастерами»?

Литература

Краснощекова Е. Гончаров. Мир творчества. СПб., 1997.

Манн Ю. В. Философия и поэтика «натуральной школы». В кн.: Проблемы типологии русского реализма. М., 1969.

Недзвецкий В. А. Романы И. А. Гончарова. М., 1996.

Отрадин М. В. Проза И. А. Гончарова в литературном контексте. СПб., 1994.

Пруцков Н. И. Мастерство Гончарова-романиста. М., 1970.

Старосельская Н. Д. Роман И. А. Гончарова «Обрыв». М., 1990.

Таборисская Е. М. О понятии «пространство героя» (на материале романа И. А. Гончарова «Обломов»). В кн.: Проблема автора в художественной литературе. Вып. IV. Воронеж, 1974.

Цейтлин А. Г. И. А. Гончаров. М., 1950.

Лекция 4
МИХАИЛ ЕВГРАФОВИЧ САЛТЫКОВ (Н. ЩЕДРИН)
(1826–1889)

План:

1. Ранние литературно-общественные связи писателя. Творчество 1840-х годов.
2. Литературно-общественные взгляды Салтыкова на рубеже 1850–1860-х годов.
3. «Губернские очерки».
4. Художественно-публицистические циклы периода «Отечественных записок».

Творчество М. Е. Салтыкова-Щедрина соединяет в себе острейшую политическую злободневность и вечные проблемы, обращение к понятным только русскому читателю-современнику реалиям и создание на их основе образов всечеловеческих. Проблемы крепостного права, глубочайшие пороки самодержавно-бюрократической системы, угнетение народа и деформация сознания русского мужика, дворянина, разночинца-интеллигента пореформенной поры – все это, несомненно, составляло центр литературных, критических интересов, редакторских и собственно гражданских (чиновничьих) радений Салтыкова. Но «рассеивание» таланта на публицистику породило неожиданные всходы: энергия социальности трансформировалась в эстетические модусы и обеспечила подлинный художественный прорыв в реализме, в сатире, русской литературе вообще. Художественная сила писателя такова, что его творчество – глубоко русское в разных смыслах предваряет различные стилевые тенденции в мировом литературном развитии XX в. от реалистических до модернистских. (Существует, например, мнение, что «Опись градоначальникам» из «Истории одного города» заключает, как в капсуле, «свернутый» фантастический роман, который за век предвосхитил поэтику «Ста лет одиночества» Г. Гарсиа Маркеса.) Между тем эстетическое новаторство писателя редким образом сочеталось с глубокой социальной прогностикой, величие таланта определялось, кроме иных качеств, жреческим предвидением общественных катаклизмов рубежа веков и века двадцатого.

Литературно-общественные связи писателя. Творчество 1840-х годов

«Как хотите, а есть в моей судьбе что-то трагическое», – характеризовал Щедрин свою биографию. Детство, проведенные в Пошехонье, и молодые годы «были свидетелями самого разгара крепостного права, которое, по утверждению М. Е. Салтыкова-Щедрина, было губительно для всех сословий. Проявившийся еще в годы жизни в родительской вотчине протест против любых форм порабощения станет основой демократических убеждений писателя. Другой мощный импульс из детства, предопределивший многие мировоззренческие и творческие константы, – впечатление от «страстного чтения» Нового Завета. Оно порождало размышления после священных библейских слов о равенстве и человеколюбии. «...Возбужденная мысль невольно переносилась к конкретной действительности, в девичью, в застольную, где задыхались десятки поруганных и замученных человеческих существ». «Униженные и оскорбленные встали... осиянные светом».

В 1838 г., как один из лучших учеников пансиона Московского Дворянского института, М. Салтыков был переведен для обучения на казенный счет в Царскосельский лицей, где готовили высокопоставленных чиновников. «Рассадником министров» назовет впоследствии лицей Салтыков-Щедрин, но лучшими преподавателями лицея поддерживались некоторые традиции, связанные с именем Пушкина. В лицее началось формирование будущего писателя, которое не было

прервано и чиновничьей службой в канцелярии военного министерства, куда в 1844 г. был определен Салтыков.

Дебют М. Салтыкова как прозаика не вполне удался. Повесть «Противоречия» (1847 г.), в которой отразились актуальные философские споры, была довольно слабой в художественном отношении. Главный герой повести, рефлектирующий Нагибин – идеалист, трактующий гегелевский тезис «Все действительное разумно» для оправдания своей позиции безвольного созерцателя. Новаторство произведения сказалось в началах реалистической типизации и экзистенциальной проблематике: судить о человеке не «по публичным отношениям», а заглянув в «самую темную сферу – на задний двор его жизни, где тянется она, бледная и вялая, час за часом...»

Середина сороковых – время мощного духовного роста писателя. Будущий сатирик испытал влияние колоссальной личности В. Г. Белинского, статьи которого мощно воздействовали на литературное и идейное взросление Салтыкова. Возвращенная Белинским «натуральная школа» стала для молодого писателя реальной литературной школой, а затем и направлением, к которому он примкнул. Салтыков сближается с литературным критиком В. Н. Майковым. Из кружка социалиста-утописта М. В. Петрашевского он выносит представление о возможной общественной гармонии, о «золотом веке», «который не позади, а впереди нас», а спустя полтора десятилетия в статье 1863 г. определенно выразит серьезные сомнения в попытках фурьеристов «втискивать человечество в какие-то новые формы, к которым не привела его сама жизнь». Сомнения, возникшие в пору юности, заставили М. Е. Салтыкова прекратить посещение «пятниц» Петрашевского в 1847 г., но до конца дней писатель не растерял обретенную тогда веру в «новую жизнь», пафос беззаветной борьбы за нее.

1848 год стал для Салтыкова годом первой литературной удачи и первого правительственного удара: революционные события во Франции вызвали «профилактические» репрессивные меры российского самодержавия, а публикация «Запутанного дела» дала повод применить их к молодому автору.

«Запутанное дело» (1848 г.) продолжает традицию повестей о бедном чиновнике. Как и в повестях Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского («Шинель» 1837 г., «Бедные люди», 1845 г.) главный герой второй повести М. Е. Салтыкова Мичулин – человек крайне бедный, доведенный нищетой и бесправием до отчаяния. Не случайно ему снится сон, где он видит себя почти придавленным огромной пирамидой из человеческих существ, этажи которой образуют разные сословия. Образ этот был заимствован молодым автором у социалиста-утописта Сен-Симона. Но само использование гротеска в повести (как и специфической фразеологии) стало первым шагом в формировании оригинальной иносказательной манеры зрелого сатирика, его индивидуального стиля, основанного на вторичной условности.

По словам поэта и критика П. А. Плетнева, в повести «ничего больше не доказывается, как необходимость гильотины для всех богатых и знатных» (хотя иронический пафос повести направлен и в адрес псевдосвободомыслия либеральной молодежи). По велению Николая I в апреле 1848 г. Салтыков был сослан в Вятку, где с 1850 г. он служил в должности советника губернского правления. Ссылка обогатила его уникальным знанием российской действительности, укрепила убеждения: именно в Вятке Салтыков окончательно формируется как сторонник крестьянского демократизма.

Период «укрощения, стушевки и акклиматизирования» (так иронично писатель называл вынужденное привыкание к суровым условиям ссыльной жизни) закончился уже после смерти Николая I. В Петербург Салтыков возвратился в январе 1856 г.

«Губернские очерки»

Это первое произведение, вышедшее под псевдонимом Н. Щедрин. Предназначенные первоначально для «Современника», «Губернские очерки» были

отвергнуты Н. А. Некрасовым и напечатаны в «Русском вестнике». Профессиональное чутье не подвело М. Н. Каткова: на долю очерков выпал необыкновенный успех. В них разноликая русская провинция впервые в русской литературе предстала как широкая художественная панорама. Очерки внутри цикла сгруппированы преимущественно по тематическому принципу («Прошлые времена», «Богомольцы, странники и проезжие», «Праздники», «Казусные обстоятельства» и др.) и лишь в разделе «Драматические сцены и монологи» – по жанровому принципу.

Крутогорск – собирательный образ дореформенной провинции. Название города, подсказанное архитектурным пейзажем Вятки, расположенной на крутом берегу реки, положило начало оригинальной сатирической «топонимике» Салтыкова-Щедрина. Позже в художественном мире писателя появятся Глухов, Ташкент, Пошехонье, Брюхов, Навозный и пр. Генетически связанные с образами гоголевских городов в «Ревизоре» и «Мертвых душах» (а именно Гоголя Салтыков считал своим учителем), города в художественном мире писателя получают собственную «историю», конфликты, «народонаселение». Крутогорск представлен знакомыми всем россиянам топосами (постоялый двор, острог, суд, лачужки городских бедняков, церкви, общественный сад, особняк губернского чиновника высокого ранга и т. д.). Собранное вокруг губернского города художественное пространство разомкнуто, действие нередко переносится в глубинку: уездный центр, помещичью усадьбу, крестьянскую избу, а внутри вставных повествований – в сопредельные и отдаленные российские земли. Образ дороги, также восходящий к известному гоголевскому мотиву, возникающий во «Введении» и символически завершающий весь цикл (Глава «Дорога /Вместо эпилога/»), помогает автору и читателю легко передвигаться от одной сюжетно-тематической картины к другой. Соответственно упрощаются, становятся в значительной мере условными переход от одной повествовательной манеры к другой, смена стилей и жанровых форм внутри цикла. Неизменным остается сатирический пафос, причем диапазон его уже здесь необычайно широк: от легкой иронии до ядовитого сарказма.

В «Губернских очерках» воссозданы характерные русские типы. В социальном отношении они представляют главным образом народ (крестьян и разночинный люд), чиновников и помещиков-дворян. В нравственно-психологическом плане авторская типология также отражала реалии России последних лет крепостного права.

С особым вниманием изображаются писателем русские мужики, в помещичьей кабале не потерявшие доброту души. Очевидны уважение, симпатия, а порой и благоговение по отношению к нищему, но смиренному и нравственно чистому трудовому люду, в чем, несомненно, сказалось увлечение славянофильством. «Признаюсь, я сильно гну в сторону славянофилов», – признавался сам Салтыков-Щедрин в 1857 г. Известно, что раздел «Богомольцы, странники и проезжие» был первоначально посвящен славянофилу С. Т. Аксакову. Вслед за славянофилами в исследовании духовного мира простого русского человека Салтыков обращается к проявлениям подлинной религиозности. Паломничество («богомолье») воспринимается в народе как «душевный подвиг». Религиозному подвижничеству низов («Отставной солдат Пименов», «Пахомовна») противопоставляются честолюбивые и корыстные мотивы участия в богомолье представителей более высоких в социальной иерархии сословий. В «Острожных рассказах» драматизм судьбы простых людей (крестьянского парня, мужика-бедняка, крепостной Аринушки) обнажает не их преступные склонности, а прекрасные природные качества. Однако своеобразный антропологизм Салтыкова не противоречит социально-историческому подходу. Сформулированное еще в Вятке убеждение: «Борьбу надлежит вести не столько с преступлением и преступниками, сколько с обстоятельствами, их вызывающими», – определило в очерках пафос протеста против существовавших форм и методов уголовного наказания.

Разные типы чиновников – от подьячих «прошлых времен» до современных администраторов – «озорников» и «живоглотов» (разделы «Прошлые времена»,

«Юродивые» и др.) – главный объект сатиры Салтыкова. Взятничество и казнокрадство, клевета и насилие, подлость и идиотизм – вот далеко не полный перечень общественных пороков, ставших неотъемлемыми качествами государственного управления. Автор прибегает к лаконичным зарисовкам характеров и развернутым биографиям чиновников, бытовым сценам и диалогам «в присутствии»; сюжетам, рассказывающим «об административных казусах и должностных преступлениях, – широка палитра сюжетно-композиционных приемов социальной критики писателя. «Губернские очерки» наглядно демонстрируют, как Салтыков-Щедрин постепенно преодолевает ученичество, все увереннее осваивает собственный стиль. Если в образе корыстолюбивого Порфирия Петровича из одноименной главы ощущаются гоголевские ноты, то в сатирической классификации чиновников по видам рыб (чиновники-осетры, пескари, щуки) из рассказа «Княжна Анна Львовна» виден уже сам Салтыков, а не Гоголь. Одним из самых сильных по гражданскому пафосу в книге является очерк «Озорник», где политическая сатира обретает собственно щедринские формы. Она явлена в форме доверительного монолога чиновника высокого ранга, осуществляющего «принцип чистой творческой администрации», чиновника-теоретика, поборника обскурантизма и нивелировки масс. Художественный эффект достигается за счет своеобразного перепада эстетического напряжения: философствующе-холодному тону рафинированного администратора, брезгливо безразличного к судьбам «всех этих Прошек», контрастирует скрытый сарказм автора, глубоко сочувствующего Прошкам и Куземкам – жертвам чиновничье-дворянского произвола. Своеобразие психологизма автора заключается в воспроизведении потока сознания – сознания развитого, но одномерного, арефлексивного, не способного слушать и слышать другого.

В цикле изображены доморощенные коммерсанты, находящиеся во власти тех же мздоимцев-чиновников («Что такое коммерция?»); европеизированные разбогатевшие купцы-откупщики, неспособные, впрочем, освободиться от тяжелого наследия: «подлого» поведения, бескультурья, презрения к народу, кичливости и чванства и т. д. («Хрептюгин и его семейство»); агрессивные раскольники («Старец», «Матушка Мавра Кузьмовна»).

Создавая дворянские образы, Салтыков в «Губернских очерках» сосредотачивается не столько на мотивах эксплуатации крестьянства дворянами, сколько на проблеме нравственного одичания высшего сословия, порочности крепостнической морали («Неприятное посещение», «Просители», «Приютное семейство», «Госпожа Музовкина»). Замечено, что на этом групповом портрете высший класс общества ни разу не показан в цветении дворянской культуры, как это бывало у Тургенева и Толстого. Опошление, грубая меркантильность, бездуховность сближают щедринских дворян этого цикла с героями рассказов и повестей А. П. Чехова, запечатлевшего один из «финальных актов» жизнедеятельности русского провинциального дворянства.

Пристальному изучению Салтыкова-Щедрина подвергаются измельчавшие «лишние люди», в 50-х годах превратившиеся в праздных обывателей, губернских позеров и демагогов (раздел «Талантливые натуры»).

В итоге русская провинция 40-50-х годов предстает в книге не столько как понятие историко-географическое, сколько бытийно-нравственное, социально-психологическое: «О, провинция! Ты растлеваешь людей, ты истребляешь всякую самостоятельность ума, охлаждаешь порывы сердца, уничтожаешь все, даже самую способность желать!». Повествователь – образованный дворянин демократических убеждений – воспринимает провинциальную дворянско-чиновничью среду как «мир зловоний и болотных испарений, мир сплетен и жирных кулебяк», мир полусна-полуяви, «мглы и тумана». «Где я, где я, господи!» – заканчивается кульминационная в бытийно-личностной сфере конфликта глава «Скука». Вновь, как и

в «Запутанном деле», социальные проблемы оборачиваются экзистенциальными; эти первые ростки обнаженного психологизма Салтыкова-Щедрина дадут богатые всходы в романах писателя «Господа Головлевы» и «Пошехонская старина».

В символической картине похорон «прошлых времен», венчающей цикл («В дороге»), сказались либеральные предреформенные иллюзии писателя. Сравнивая пафос «Губернских очерков» и написанной в 1869-1870-х годах «Истории одного города», исследователь отмечал: «Для Крутогорска еще существует надежда на возможность «возрождения», тогда как для Глупова такая перспектива будет, в конечном счете, исключена».

Современные Салтыкову критики разошлись в идейной и эстетической оценке «Губернских очерков». Ф. М. Достоевский в почвенническом «Времени» писал: «Надворный советник Щедрин во многих своих обличительных произведениях – настоящий художник». Либеральная критика говорила о протесте против частных общественных недостатков («Библиотека для чтения», «Сын Отечества»). Славянофил К. С. Аксаков, высоко оценивая общественный пафос очерков, отказывал им в художественности, упрекал в «карикатурности» и «ненужном цинизме» («Русская беседа»). Н. Г. Чернышевский и Н. А. Добролюбов в «Современнике» писали о неприятии в «Губернских очерках» самих устоев России, подводили читателя к мысли о революционных переменах.

Литературно-общественные взгляды Салтыкова на рубеже 1850–1860-х годов

В годы всеобщего подъема Салтыков разделяет серьезные упования многих русских людей на Александра II (ведь даже Герцен сразу после реформы 1861 г. будет приветствовать его именем царя-освободителя!). Он считает обязанностью гражданина помочь правительству в отмене крепостного права. Салтыков не оставляет государственную службу и на административном поприще надеется способствовать прогрессивным мерам царской администрации. С энтузиазмом Салтыков брался за самые спорные дела, яростно боролся с произволом чиновников и помещиков. Не случайно его, вице-губернатора Рязани (1858–1860), местные острословы называли то «вице-Робеспьером» по имени бескомпромиссного вождя Великой французской революции, то «домашним Герценом». В год освобождения крестьян на посту вице-губернатора Твери он предельно ясно выразил свою позицию: «Я не дам в обиду мужика! Будет с него, господа... Очень, слишком даже будет!»

Следующим поистине гражданским поступком писателя, не так давно вернувшегося из ссылки, стало вхождение в редакцию «неблагонадежного», с точки зрения самодержавия, журнала. Когда «Современник» лишился двух своих лидеров (в 1861 г. умер Н. А. Добролюбов, а в 1862 г. Н. Г. Чернышевский стал узником Петропавловской крепости), его редактор Н. А. Некрасов нуждался в надежном соратнике, чей авторитет мог бы поддержать доброе имя и репутацию главной трибуны демократически настроенных литераторов и критиков. Н. А. Некрасов, сблизившийся с М. Е. Салтыковым, не ошибся. Прогрессивные взгляды, писательская известность, недюжинные организаторские человеческие качества М. Е. Салтыкова: гражданская отвага, прямотушие, способности и честность – помогли поддержать авторитет издания.

В «Современнике» и его сатирическом приложении «Свистке» печатаются новые произведения Салтыкова, оттачивается его сатирический талант. Острая злободневная публицистика будоражит российского читателя. Рассказы и очерки тяготеют к циклам, которые приобретают названия «Невинных рассказов» (1857–1863) и «Сатир в прозе» (1859–1862).

В 1863–1864 годы на фоне краха связанных с реформой демократических надежд серьезно обострились разногласия Салтыкова с молодыми демократами, прежде всего с Д. И. Писаревым. В острополюемичных статьях-обзорах «Наша общественная жизнь» он

не раз обвиняет круг единомышленников Писарева, входящих в редакцию «Русского слова» в «скромном служении» общественным наукам, в репетиловщине и сепаратизме. Д.И. Писарев в статье «Цветы невинного юмора» (февраль 1864 г.) обрушивается на сатирика с упреками в туманных бессмыслицах и убаюкивающей, располагающей ко сну сатире. В. Зайцев в том же номере журнала в статье «Глуповцы, попавшие в «Современник»», разоблачает Салтыкова-Щедрина как «будуирующего сановника», случайно попавшего в «Современник» и лишь носившего «костюм Добролюбова». Положение усугубляется спором вокруг романа арестованного Н. Г. Чернышевского «Что делать?», который Салтыков-Щедрин не принял прежде всего из-за утопизма и «произвольной регламентации» в известных проектах будущего. «Всякий разумный человек, читая... роман, сумеет отличить живую и разумную его идею от сочиненных и только портящих дело подробностей». Но *вислоухие* (этим жестким прозвищем в пылу полемики Салтыков награждает соратников Писарева, но отнюдь не всех молодых демократов, как подчеркивает сам писатель) понимают дело иначе; они обходят существенное содержание романа и «приударяют насчет подробностей, а из этих подробностей всего более соблазняет их перспектива работать с пением и плясками». Происходит так называемый раскол в нигилистах. Разногласия с сотрудниками редакции «Современника» (М. А. Антоновичем, Г. З. Елисеевым, А. Н. Пыпиным) вынуждают Салтыкова покинуть журналистику и вернуться на государственное поприще.

За четыре года службы в качестве управляющего казенными палатами в Пензе, Туле, Рязани М. Е. Салтыков успел изучить не одного губернатора и поочередно испортить отношения со столпами местной административной власти, в массе своей – «мерзавцами» и «прохвостами». В июне он уходит в отставку, все же получив от правительства награждение генеральским чином действительного статского советника.

Художественно-публицистические циклы периода «Отечественных записок»

В общественно-политической жизни России ощущался откат реформ и преобразований. Волна репрессивных мер самодержавия обрушилась и на журналистику. После запрещения в 1866 г. «Современника» Н. А. Некрасову удалось возглавить редакцию журнала «Отечественные записки» (1867). М. Е. Салтыков в сентябре 1868 г. становится ее членом и активным автором обновленного издания. Он нес невероятно трудное в тех условиях журнальное дело «не только мужественно, но и доблестно». Эти слова Н. А. Некрасова, а также его стихотворение, посвященное М. Е. Салтыкову «О нашей родине унылой...», – свидетельства товарищеских уз, связывающих двух подлинных патриотов и народолюбцев. После смерти Некрасова в 1877 г. Салтыков стал ответственным редактором «Отечественных записок», привлек к сотрудничеству в журнале (где уже публиковались А. Н. Островский, Г. И. Успенский и даже Ф. М. Достоевский и Л. Н. Толстой) молодые таланты: В. М. Гаршина, Д. Н. Мамина-Сибиряка, поэта С. Я. Надсона.

На страницах «Отечественных записок» в полной мере проявился оригинальный публицистический и художественный талант Салтыкова. Здесь публикуются циклы рассказов и очерков «Признаки времени» (1868), «Письма о провинции» (1868), «Господа ташкентцы» (1869–1872), «Дневник Провинциала в Петербурге» (1872–1873), «Благонамеренные речи» (1872–1876), «В среде умеренности и аккуратности» (1874–1877), «Убежище Монрепо» (1878–1879), «Письма к тетеньке» (1881–1882).

Сатирик, блестящими образными ходами обезоруживая свирепствовавшую цензуру, разоблачал, развенчивал, клеймил и уничтожал вполне определенных носителей общественного зла, конкретные, известные всем порядки, установления и нравы.

Выразительное название цикла «Помпадуры и помпадурши» (1863–1874) – не название цикла художественных портретов персонажей французской истории XVII в.

Под именем «помпадур» писатель вывел типичного для пореформенной России администратора-сажодура, администратора-дурака, отличающегося тупым самодовольством, глупостью, стремлением во что бы то ни стало чему бы то ни было *препятствовать*. Главное назначение «целой корпорации» людей в России, говорит Салтыков, – «принятие прекратительных мер без всяких к нему поводов», главное побуждение – «чрезмерная ревность к охранению присвоенных помпадурам прав и преимуществ».

В этом цикле губернаторы и другие сановные лица самодержавно-бюрократической России, пользующиеся неконтролируемой властью, – образы с точки зрения психологизма мало индивидуализированные. Салтыков создает не характер, а своего рода «матрицу». Так, многие персонажи похожи друг на друга пустотой мыслей, шелухой слов. Отличаются они, как сказано в одном из рассказов, «лишь более или менее густым шитьем на воротниках и рукавах» (имеются в виду внешние, точнее, всего лишь форменные различия высокопоставленных чиновников).

Салтыков прослеживает эволюцию бюрократических типов на протяжении 10 лет: от дореформенных служак времен правления Николая I до «помпадура борьбы» с его «подавительным» усердием, обострившимся во время свертывания правительственного либерализма, и утопического «единственного» помпадура, пришедшего к мысли, что «самая лучшая администрация заключается в отсутствии таковой». Художественная типология власть предержащих будет углубляться в дальнейшем творчестве сатирика.

В условиях цензурной и политической несвободы русский писатель вынужден был создать целую систему «рабьего» языка, требующего от читателя работы мысли и воображения. Так, за словами «Новый помпадур» был малый молодой и совсем отчаянный... Любимейшие его выражения были: «фюить!» и «куда Макар телят не гонял» скрывались бессмысленные и жестокие репрессии самодержавия, ссылка непокорных. Полный скрытого смысла, острых политических намеков виртуозно-иносказательный образный строй речи М. Е. Салтыкова-Щедрина традиционно определяется терминологическим словосочетанием *эзопов язык*.

Художественно-публицистические циклы М. Е. Салтыкова-Щедрина моделировали особую эстетическую реальность, соотносящуюся с современной Россией и превосходящую ее: многие мотивы и образы придавали ей новые временные и пространственные измерения (легендарно-историческое, утопическое) и качество универсальных психологических обобщений.

Лекция 5

САТИРИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ М. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

План:

1. «История одного города». Особенности сатирического гротеска.
2. «Господа Головлевы».
3. После закрытия «Отечественных записок». «Сказки» и последние романы.

«История одного города». Особенности сатирического гротеска

«История одного города» (1869–1870) – произведение поистине новаторское, преодолевшее привычные рамки художественной сатиры. И. С. Тургенев оставил свидетельство о впечатлении, произведенном «Историей...»: «Я видел, как слушатели корчились от смеха при чтении некоторых очерков Салтыкова. Было что-то почти страшное в этом смехе, потому что публика смеялась, в то же время чувствовала, как бич хлещет ее самое».

Основной конфликт произведения – народ и власть в России; проблемы, поднятые писателем, глубоко национальные и одновременно общемировые.

Повествовательная композиция представляет собой чередование нескольких ликов рассказчиков. В начале «Истории...» очевидна маска бесстрастного издателя, ориентирующегося, якобы, на официальных историков, каковым был М. П. Погодин. Задача издателя, как она изложена им самим, – показать физиономию города в развитии, в разнообразных переменах, изложить биографии градоначальников, разнообразие мероприятий и их влияние на обывательский дух. Так подспудно обнаруживаются принципы реалистического *историзма*, одной из черт которого стала высокая степень типизации: в городе Глупове отразился весь русский мир, жизнь всей России, а «столетняя» летопись – свернутая хроника российской истории. Несмотря на то, что границы летописания указаны точно (с 1731 по 1829 г.), они – художественная условность, и за ней скрыты совсем иные исторические масштабы.

Издатель «передоверяет» повествование четырем архивариусам-летописцам, но его голос не раз будет врваться в летописный строй комментариями, уточнениями. Порой они «глубокомысленны» до пошлости, порой псевдонаучны, квазиточны, порой откровенно комичны. Издатель заявляет о себе и композиционными решениями, например, представить биографии только замечательных градоначальников. В целом автор добивается нужного эстетического впечатления: картина глуповской жизни предстает как «объективная», «эпическая».

«Обращение к читателю от последнего архивариуса-летописца» еще более усложняет и обогащает повествовательную композицию и содержательный строй произведения. «Разглагольствование» Павлушки Маслобойникова в одно и то же время высокопарно и уничижительно. Провинциальный грамотей начала XIX в. прибегает к высокой риторике, свойственной XVIII в., и ставит цель – найти в русской истории собственных Неронов и Калигул. Имена римских императоров, известных не столько своей государственной мудростью, сколько жестокостью и сумасбродством, далеко не случайны. Русская монархия, подсказывает читателю автор, – преемница не лучших, а худших мировых политических традиций.

Основной композиционный прием произведения – летописное «преемство градоначальников». Преемственность проявляется не только в последовательной смене правителей. Всех властителей заботят не процветание города и благоденствие сограждан, а вечное и безраздельное господство, которое основывается на самоуправстве и репрессиях. Это важнейший *сквозной мотив* книги, заявленный на первой же странице и воплощенный в разнообразных сюжетно-тематических ходах.

Терпение народа, покорно и бездумно несущего ужас самодержавия, – еще один сквозной мотив «Истории одного города». Сарказм служит сатирику для выражения боли и негодования: «...в первом случае обыватели трепетали бессознательно, во втором – трепетали с сознанием собственной пользы, в третьем – возвышались до трепета, исполненного доверия».

В главе «О корени происхождения глуповцев» оба главных мотива отнесены к пра-историческим временам. С целью художественной стилизации российской древности автор прибегает к пародии известнейших древнерусских памятников: «Слова о полку Игореве» и «Повести временных лет». Легенда о разрозненных славянских племенах, пригласивших на княжение варяга, вначале приобретает под пером сатирика комический вид (чему во многом способствуют приемы художественной псевдоономастики в обозначении племен: лукоеды, куралесы, лягушечники, проломленные головы, слепороды, кособрюхие), а затем превращается в абсурдную картину жизни предков глуповцев – головотяпов. Салтыков блестяще использует приемы фольклорного жанра «небывальщины» – небылицы, а также пословицы и поговорки. Описание неудавшегося внутреннего устройства – проявление яркого писательского таланта, питающегося традициями устного народного творчества. «Началось с того, что Волгу толчком замесили, потом теленка на баню тащили, потом в кошеле варили...» Кончилось тем, что «божку съели... Однако толку не было. Думали-думали и пошли искать глупого князя».

Финал «легендарной» главы-экспозиции вызывает у читателя уже не смех или недоумение, а совсем другую эстетическую реакцию: от горестного неприятия (сцена плача головотяпских послов, «пожелавших себе кабалы» и пожалевших об утраченной воле) до протеста (трагикомичные эпизоды первых притеснений, первых бунтов и первых жестоких расправ).

Поразительный художественный эффект главы «Опись градоначальникам...» основан на совмещении двух художественных планов, на приеме образного и стиливого контраста. Первый план – жизнеподобные детали в описании градоначальников и строгий стиль официальных документов. Реестр начальственных особ составлен в хронологическом порядке. Он содержит краткие биографические справки, описание «деяний», а также служебного или жизненного итога двадцати одного градоначальника. Значимы их имена и фамилии: Бородавкин, Негодяев, Прыщ, Перехват-Залихватский и пр. Лаконично констатируется абсурдно-комичные смерть или отстранение от власти: «растерзан собаками», «сослан в заточение», «умер от объедения», «смещен за невежество». Стилизуется казенный реестр: номер следует за номером – в результате вырисовывается обобщенное лицо самодержавия. Нумерация усиливает мотив унифицированности, поразительного однообразия служителей власти. Большинство градоначальников – проходимцы и авантюристы, все – жестокие деспоты. Пустые, лишённые позитивного содержания дела («ввел в употребление игру ламуш и прованское масло», «размостил вымощенные предместниками его улицы и из добытого камня настроил монументов») есть результат умственной ограниченности, тупости. Значительная часть отличается странными наклонностями и прихотями («любил петь непристойные песни...», «любил рядиться в женское платье и лакомился лягушками»). Салтыков блестяще развивает гоголевский мотив абсурда, царящего в мире российского чиновничества.

Так возникает второй образный план произведения – фантастика, одухотворенная комическим пафосом. Художественными находками сатирика можно назвать сверхъестественные, но бессмысленные способности градоначальников, невероятные, но от этого не менее нелепые поступки и положения. Легкомысленный маркиз да Санлот летал по воздуху в городском саду. Прыщ «оказался с фаршированной головой». Баклан, что был «переломлен пополам во время бури», «кичился тем, что происходит по прямой линии от Ивана Великого (намек на Ивана Грозного и

известную в Москве колокольню)». Последний пример – из ряда неподвластных логике сопоставлений. Авторская обращенность к читателю содержит загадку: где же происходит логический сбой? В глуповской «реальности», которая абсурдна, в головах градоначальников или архиваурисов? Точный ответ невозможен. Такова природа художественного гротеска – невиданной деформации действительности в художественном образе, нелогичной комбинации жизненных реалий.

Гротеск стал одним из главных форм фантастики М. Е. Салтыкова-Щедрина, фантастики реалистической, ибо она воплощала типические стороны угнетающей, обезличивающей человека системы государственного управления. Ярчайший пример тому – глава «Органчик». В художественном отношении она одна из лучших, имеет выраженный сюжет с раскрытием тайны, потерями и находками, появлением двойников и т. д. Подлинным открытием сатирика был гротескный образ Брудастого – градоначальника с механической головой.

Художественное время приобретает конкретные очертания в главе «Сказание о шести градоначальницах» – исторической сатире на период с 1725 г. по 1796 г., когда на российском престоле сменились пять императриц, а главным средством воцарения был дворцовый переворот. Писатель значительно утрирует реальные события, превращает историческую картину в шарж.

Во многих щедринских образах «Истории...» проглядывали черты реальных российских самодержцев. Под «толстой немкой» Амалией Карловной Штокфиш можно подразумевать Екатерину II. Негодяев напоминает Павла I. В меланхолическом Эрасте Андреевиче Грустилове угадывался либеральный Александр I, в Перехват-Залихватском – Николай I. Кроме того, множество совпадений можно обнаружить в образе Беневоленского и биографии реформатора М. М. Сперанского. Наконец, современники писателя увидели прототип Угрюм-Бурчеева в А. А. Аракчееве, видном политике времен Павла и Александра I, руководителе канцелярии кабинета министров, организаторе военных поселений.

Однако писатель не раз предупреждал, что его произведение не является опытом исторической сатиры. В пылу полемики звучали слова М. Е. Салтыкова: «Мне нет никакого дела до истории, я имею в виду лишь настоящее».

Произвол власть предержавших сконцентрировался в образе последнего глуповского градоначальника Угрюм-Бурчеева. Этот «чистейший тип идиота» наделен чертами звериной агрессии и машинной механистичности. В угрюм-бурчеевских планах нивелировки общества людям отводится роль теней, застегнутых, выстриженных, идущих однообразным шагом в однообразных одеждах с одинаковыми физиономиями к некоему фантастическому провалу, который «разрешил все затруднения тем, что в нем пропадало». Последний образ вызывает ассоциации с Апокалипсисом. Эсхатологическая образная параллель подкрепляется именем Сатаны, которым нарекли глуповцы Угрюм-Бурчеева. Легендарно-мифологический подтекст усиливает общечеловеческий смысл произведения. Очевиден и прогностический план: в «Истории одного города» видится гениальное предвидение того, что стало реальностью в веке двадцатом.

Состраданием и болью писателя проникнуты картины жизни обездоленного народа в главах «Сказание о шести градоначальницах», «Голодный город», «Соломенный город», «Подтверждение покаяния». Вымирание оставшихся без хлеба глуповцев, зарево грандиозного пожара, тотальное разрушение собственных жилищ «среди глубокого земского мира» по приказу властей – таковы лишь вершинные эпизоды всеобщих бедствий. Автор постоянно подчеркивает масштабность катастроф. Так конкретно-исторический, национальный смысл смыкается с эсхатологическим.

Воплощая принципы художественного историзма, автор пытается ответить на вопрос: что может противопоставить народ произволу властей? Со времен пушкинского «Бориса Годунова» этот вопрос в русской литературе ставился как

важнейшая национальная проблема. Ответ Салтыкова, наиболее полно прозвучавший в главе «Голодный город», далек от оптимистического: беспредельное терпение или стихийный бунт. Как и Н. А. Некрасов, М. Е. Салтыков-Щедрин видит в покорности народа позор и беду нации. Доведенные до отчаяния глуповцы выдвигали из своей среды ходоков – «старателей русской земли», писали просьбы, ждали на завалинках резолюции. Попав на съезжую и подвергшись экзекуции, каждый оговаривал друг друга. Едва наметившийся массовый протест закончился расколом, стихийный порыв разъяренной толпы уничтожил не виновников голода, а личность случайную. «Бессознательная кровавая драма» сменяется карательными мерами, направленными против бунтующих. Салтыков беспощаден к уродливым сторонам психологии народа, и в этом смысле он, как писатель, существенно эволюционировал по сравнению с «Губернскими очерками».

В образном строе «Истории одного города» есть мотивы, позволяющие говорить об обнадеживающей исторической перспективе. Ясно прочитывается смысл аллегорического образа реки, вышедшей из берегов и не подчинившейся планам Угрюм-Бурчеева – живая жизнь не подвластна бессмысленному произволу. В символическом образе загадочного *Оно*, которое в финале повествования сметает Угрюм-Бурчеева, можно видеть не только природную стихию, восставшую против губительной политики, не только намек на народную революцию, но знак неизбежного воздаяния, суда Высшей силы. Последняя фраза «История прекратила свое течение» – явная параллель к апокалиптическому предсказанию о конце человеческой истории и установлению Благодати. В этом – бытийном – плане финал «Истории одного города» можно считать оптимистичным.

«Господа Головлёвы»

Пять лет работал М. Е. Салтыков над романом «Господа Головлёвы» (1875–1880). Он стал заметной вехой в истории русского реализма. Его тема – до- и послереформенная жизнь дворянского семейства. Сюжетное же развитие романа организовано как череда смертей членов «*выморочного рода*» Головлёвых. Мотив смерти расширяется от жизнеподобных форм до иносказательных, условных: смерть физическая и смерть духовная здесь сопряжена с символической смертью Христа. Но мощным противовесом поднимается в финале романа мотив воскресения, сопровождаемый аккомпанементом других религиозно-нравственных мотивов: воздаяния, искупления, прощения.

Арина Петровна Головлёва фактически является главой большого семейства. Она властная, суровая помещица, умело управляющая и крепостными крестьянами, и домочадцами. Ее заботы о материальном благоденствии прикрываются самоуспокоительными словами о материнском долге и интересах семьи. На самом деле искренняя любовь, забота и сострадание чужды ей. Потому-то первые предзнаменования вымирания рода не колеблют ее внутреннего покоя и отчасти провоцируются ею.

Умирает ее муж, игравший роль некоего шута в доме, но перед смертью он неожиданно оборачивается высоким трагическим героем, шекспировским королем Лиром, отвергнутым собственными детьми. Трагически высокое значение образа возникает и за счет евангельского сравнения, звучащего в устах умирающего: «Мытаря приехали судить?.. вон, фарисеи, вон», – кричит он приехавшим сыновьям.

Еще один мытарь в головлевском семействе – Степан Владимирович, непутевый «балбес» – умирает в домашнем заточении. В представлении Арины Петровны он уже исчерпал меру ее материнской заботы, долга, промотав в Петербурге «кусок» семейного достояния. Сверх «меры» дать любви помещица оказывается неспособна. Уход из жизни Павла, которому мать в свое время также соизволила, по ее же словам, «выбросить кусок» – дать деревню и иную часть причитающегося наследства, Арина

Петровна уже осознает как начало собственного конца. Сама смерть Павла также произошла не от одних лишь физических причин – ее активно психологически провоцирует Порфирий, младший из сыновей.

Детальная социально-психологическая мотивировка поведения главных героев романа сопряжена с каузальностью в сюжетном движении. Порфирий сразу после похорон брата вступает в полноправное владение наследством и в знаменитом споре о тарантасе дает понять матери ее нынешнее – *зависимое* положение. Фарисей снимает маску перед «милым дружкой маменькой» в точно рассчитанный момент. «*Откровенный мальчик*», с детства умевший подольститься к матери, уже и в ее глазах окончательно превращается в *кровопивушку*, *Иудушку*.

Емкое библейское имя Иуды Искариота, своим предательским поцелуем указавшим римской страже на своего учителя Христа в Гефсиманском саду, было дано Порфирию братом Степкой. Он обрекает на верную гибель даже трёх своих сынов, прикрывая постоянными ссылками на авторитет Бога алчность, жестокосердие и себялюбие. Один из излюбленных приемов обращения с родными – ласковые, отечески-наставительные речи, смысл которых, тем не менее, отличается огромной неопределенностью. (В демагогический капкан и попался старший сын Порфирия Владимир, принявший письмо родителя за благословение на брак и оставшийся в итоге без малейших средств к существованию.) Демагогия и лицемерие Иудушки не знают пределов. «По-родственному» он затягивает петлю и на матери, и на племянницах. Словесный гной, паутина Иудушкиных разглагольствований имеет свой строй, свою организацию. В речи героя пестрят библейские цитаты, пословицы и поговорки, слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами, в демагогическом арсенале героя и высокие риторические фигуры речи.

Однако Иудушка не только расчетливый лицемер, но и своего рода мечтатель. В этом смысле он парадоксальным образом продолжает образный ряд помещиков-мечтателей в русской литературе: Манилова, Обломова; за Иудушкой последует мечтатель-практик – Чимша-Гималайский – герой чеховского «Крыжовника». Естественно, что одной из причин фантастического праздномыслия Иудушки был паразитический образ жизни богатого помещика. В голове Иудушки складываются невероятные проекты, но они же – свидетельство очевидной и достаточно резкой деградации Порфирия как адекватной личности.

Жесткие характеристики автора-повествователя (*накостник*, *лгун* и *пустослов*, *наскудное самосохранение*, *праздная суета*, *прах*) сочетаются в романе с психологизмом – прямым или косвенным раскрытием внутреннего мира героя.

Подспудный голос совести, до последних дней никак, кроме запоя, не проявившийся, неожиданно обрел силу. Внезапное прозрение породило запоздалое, но мощное движение души Порфирия. В финале романа с особой силой начинают звучать трагические евангельские мотивы. Порфирий становится «жертвой агонии раскаяния» на исходе марта, накануне Великого Воскресения (Пасхи), когда «страстная неделя подходила к концу». Страдания пробудившейся совести («К чему привела вся его жизнь? Зачем он лгал, пустословил, притеснял, скопидомничал?») сопоставляются со страстями Господними перед распятием.

В финале *блудный сын* идет к *родителю*: новозаветная притча приобретает странное, неожиданное воплощение. На могилу матери в снежную ночь идет изолгавшийся, спившийся, едва ли не сумасшедший вчера сын, идет, чтобы *покаяться*, и погибает, не достигнув цели. В сюжете «Господ Головлёвых» не раз возникал уже этот мотив – мотив возвращения блудных детей под родительский кров. Возвращались Степан, Петр, Аннинька. Но каждое такое возвращение, вопреки библейскому первообразу, не приносило героям облегчения, не давало успокоения. Дискуссионным среди исследователей романа остается вопрос: нашел ли их Порфирий в страшную для него ночь *воздаяния*, прощен ли он? Есть основания ответить на него

положительно. Характерно его восклицание «...И простил! Всех навсегда простил!» Порфирий перед концом уверовал. Финал романа при всей его трагичности внушает надежду: состоялось – пусть запоздалое – *воскресение души*. Роман «Господа Головлевы», ставший шедевром русского классического реализма, парадоксальным образом сочетает в себе жанровые и стилевые традиции средневековой мистерики, барочной трагикомедии и риторической проповеди, романтической драмы рока и «готического» романа. Именно эта многомерность «памяти жанра» наряду с глубочайшими гуманистическими устремлениями автора обеспечила образу Порфирия Головлева общечеловеческий масштаб и статус «вечного образа».

Болезнь, несчастливая семейная жизнь, сопротивление с цензурой – все это осложняло общественную и писательскую деятельность, но не угнетало борцовскую натуру М. Е. Салтыкова. Реакция, захлестнувшая Россию после убийства в 1881 г. народовольцами Александра II, породила очерково-публицистические выступления писателя в защиту русской интеллигенции, горькие размышления над судьбами тех, кто проявил малодушие или страх в новых условиях (роман «Современная идиллия»).

После закрытия «Отечественных записок». «Сказки» и последние романы

Тяжело пережив запрещение в 1884 г. «Отечественных записок», Салтыков не сдаётся, печатается в умеренно-либеральных изданиях, демонстрируя блестящие возможности эзопова языка. Вершиной сатирического мастерства и воплощением идейных исканий писателя-гражданина стали знаменитые «Сказки». С позиции революционного просветительства он исследует и представляет современную Россию в гротескных, аллегорических или символических образах. Их истоки – в устном народном творчестве.

Начало сказочному циклу положили созданные еще в 1869 г. «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил», «Пропала совесть» и «Дикий помещик». Но в начале восьмидесятых – в годы правления Александра III – писателю потребовался едва ли не весь арсенал фольклорных сказочных образов.

Пришедшие из сказок о животных зоологические персонажи, как никакие другие, выражали суть социально-классовых противоречий. «Медведь на воеводстве», «Бедный волк», «Орел-меценат» – верхи общества явлены здесь в их хищной, агрессивной природе, опасной для просвещения, прогресса и самой жизни. Писатель новаторски переосмысливает сказочные типы; сюжеты его сказок также далеко отходят от сюжетов фольклорных. Так, в сказке «Медведь на воеводстве» медведь превращается в наместника, самовластно управляющего краем. В традиционном образе неуклюжего и недалекого медведя подчеркивается его звериное, скотское нутро, образ наполняется злободневным содержанием. Топтыгин I «предпочитал блеск кровопролитий», Топтыгин II, замыслив «блестящие злодеяния», мечтал разорить типографию или, по крайней мере, университет, академию. Топтыгин III уважал злодеяния «натуральные» и пустил жизнь леса на самотек. Масштаб реалистической типизации здесь столь широк, что читатель мог видеть в образах горе-воевод российских самодержцев, а в мужиках, учинивших над ними расправу, – восставший народ.

Самые разные социально-психологические типы современности нашли яркое воплощение в образах животных: охранители существующего порядка («Вяленая вобла») и обыватели, запуганные реакцией («Премудрый пескарь», «Здравомыслящий заяц»), прекраснодушная интеллигенция, возлагающая напрасные надежды на правительство («Карась-идеалист»), наконец, русский мужик, терпеливый и надеющийся на власть («Коняга» и «Ворон-челобитчик»).

Образы волшебных сказок не менее часты в сказочном цикле сатирика. Сказка «Богатырь» основана на популярном в фольклоре сюжете противостояния дурака Иванушки и сказочной нечисти. Актуальный новаторский смысл ему придает идея о ложной, мифической «силе» прогнившей власти, которую достаточно «перешибить

кулаком». В сказке «Дурак» нарисован идеальный представитель русской нации: герой живет только ради других, инстинктивно стремится созидать добро. Небольшая по объему сказка «Дурак» неожиданно сближается с крупным романом Ф. М. Достоевского «Идиот» и рассказом-сказкой Н. С. Лескова «Дурачок». Сходные названия символично воплощают сходные авторские концепции, основанные на евангельской идее о блаженстве нищих духом, т. е. смиренных, и православном представлении о благодати самоотречения. «Но было в его судьбе нечто непреодолимое, что фаталистически влекло его к самоуничтожению и самопожертвованию» – такова емкая характеристика щедринского дурака. В персонаже другой «Рождественской сказки» Сереже Русланцеве сочетаются христианские ценности и зреющие убеждения борца за справедливость: «Умру за правду, а уж неправде не покорюсь!»

Однако ни революционно-демократические иллюзии, ни христианские утопии о скором преображении народной жизни не были свойственны скептически настроенному сатирику. Народ в основной массе темен, забит, рабски покорен. И эта покорность сродни самоуничтожению («Самоотверженный заяц»).

Народ «привышен» (привычен) к каторжной юдоли. Этот мотив определяет идейное содержание «Коняги» – одной из лучших сказок Салтыкова-Щедрина. Эпическая широта художественного пространства сочетается с масштабным изображением жизни угнетаемого, но бессмертного Коняги. Образ этот не труден для перевода с эзопова языка – писатель запечатлел русский народ с его бесправием, тяжким трудом и – неистощимыми силами. Пустоплясы – аллегорическое изображение высших сословий, демагогов-политиков, лишь на словах заботящихся о народной доле.

Мощное влияние «Сказок для детей изрядного возраста» заключалось не в публицистическом назидании, а в силе образного, *эстетического* внушения.

«Сказки» писателя имеют глубокий общечеловеческий смысл. Их художественный потенциал не утрачен и в современном нам мире.

В последних произведениях – очерках «Мелочи жизни» и романе «Пошехонская старина» – настоящее и прошедшее предстают как художественная картина русского мира с его страшными пороками и неисчислимыми достоинствами.

В романе «Пошехонская старина» в художественном синтезе соединилось автобиографическое с социальным, семейное с историческим. Типизирующая, обобщающая сила дарования Салтыкова-Щедрина проявилась в этом произведении в полном объеме». Здесь воссоздана картина жизни крепостнического общества и в деревне, и в городах, хозяйственная деятельность, быт и воспитание провинциального дворянства. В произведении отсутствуют характерные приемы сатиры, и этим оно резко выделяется из всего зрелого творчества писателя. В жанровом отношении «Пошехонская старина» ассоциируется с романом-воспитанием. Книга осталась незавершенной из-за смерти автора.

В целом творчество М. Е. Салтыкова-Щедрина обогатило русскую культуру желчной сатирой, доходящей до сарказма, трагически-мрачными социально-психологическими типами; оно несло собою истинно народное миропонимание, гражданские идеалы и христианские ценности.

Основные понятия

Реалистическая сатира, историзм, цикл, фантастика, гротеск, библейские мотивы, фольклорные традиции.

Вопросы и задания

1. Дайте общую характеристику принципов реалистической сатиры, проявившихся в сатирических циклах М. Е. Салтыкова-Щедрина.
2. Охарактеризуйте принципы художественного историзма Салтыкова, проявившиеся в «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина.
3. Назовите различные приемы стилизации и пародирования в «Истории одного города», а также повествовательные «маски» автора. Зачем автор прибегает к ним?

4. Охарактеризуйте приемы художественной сатирической обрисовки градоначальников и глуповцев.
5. Охарактеризуйте социально-исторический, психологический и религиозно-нравственный планы проблематики романа «Господа Головлевы».
6. Назовите библейские мотивы, актуализированные в поэтике романа «Господа Головлевы».
7. Почему образ Иудушки считается открытием общечеловеческого масштаба? Охарактеризуйте приемы создания образа Иудушки.
8. Напишите реферат на тему «Иудушка Головлев» – новый социально-психологический тип в русской литературе: генезис, мотивация, национальное и общечеловеческое в образе».
9. Напишите реферат на тему «Стилистическая роль гиперболы и гротеска в сатире М. Е. Салтыкова-Щедрина».
10. Напишите небольшое исследование на тему «Дворянское гнездо в романе М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» в контексте образных воплощений дворянских поместий (например, от Тургенева до Чехова)».
11. Напишите реферат на тему «Фольклорные традиции в сказках М. Е. Салтыкова-Щедрина».
12. Напишите небольшое исследование на тему «Идеальные народные характеры в сказках М. Е. Салтыкова-Щедрина».

Литература

- Базанова В.* «Сказки» М. Е. Салтыкова-Щедрина. М., Л., 1966.
- Бушмин А. С.* М. Е. Салтыков-Щедрин. Л., 1970.
- Бушмин А. С.* Эволюция сатиры Салтыкова-Щедрина. Л., 1984.
- Есаулов И. А.* Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск. 1995.
- Кирпотин В. Я.* Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин. М., 1955.
- Макашин С. А.* Салтыков-Щедрин. Последние годы. 1875–1889. М., 1989.
- Макашин С. А.* Салтыков-Щедрин. Середина жизни. 1960-е – 1970-е гг. М., 1984.
- Макашин С. А.* Салтыков-Щедрин на рубеже 1850-1860-х годов. М., 1972.
- Николаев Д. П.* Сатира Щедрина и реалистический гротеск. М., 1977.
- Николаев Д. П.* «История одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина // Три шедевра русской классики. М., 1971.
- Паклина Л. Я.* Искусство иносказательной речи: Эзоповское слово в художественной литературе и публицистике. Саратов, 1971.
- Прозоров В. В.* Салтыков-Щедрин. М., 1988.
- Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников. М., 1975. Т. 1–2.
- Турков А. М.* Ваш суровый Друг. Повесть о М. Е. Салтыкове-Щедрине. М., 1988.

Лекция 6
АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ ОСТРОВСКИЙ
(1823–1886)

План:

1. После закрытия «Отечественных записок». «Сказки» и последние романы.
2. Литературные дебюты (1843–1847).
3. Драматургия раннего периода (1847–1851).
4. «Москвитянский» период творчества (1852–1855).
5. Предреформенные пьесы (1856–1859). «Гроза».
6. После «Грозы». Драматургия 60–80-х годов.
7. «Они правы, я вещь, а не человек...»

«...Лучшая школа для художественного таланта есть изучение своей народности»

Мысль о значении Александра Николаевича Островского в истории русской литературы и национальной культуры кратко сформулировал Лев Толстой, выразив общую точку зрения на сделанное писателем: «отец русской драматургии». Эта оценка проистекала не только из небывалого количественного показателя: 47 оригинальных пьес, не говоря уже о переводах и оперных либретто, – но и из того отличающего талант Островского качества, которое в начале 50-х годов А.А. Григорьев назвал «коренным русским мирозерцанием».

Про Островского можно сказать теми же словами, какие Гоголь нашёл уместным применить к Пушкину: он «слышал значение своё лучше тех, которые задавали ему запросы, и с любовью исполнял его». Убеждённый противник всего декларативного, искусственного, внеположенного живой сути творчества, Островский говорил то, что точно выражало начала, носителем которых он признавал себя в искусстве: «...я всю свою деятельность и все свои способности посвящал театру и в том круге артистов, которого я был центром, постоянно старался поддерживать любовь к искусству и строгое и честное отношение к нему» (подразумевались лучшие актеры России: в Москве П.М. Садовский, Е.Н. Васильева, Л.П. Никулина-Косицкая, И.Ф. Горбунов; в Петербурге Е.А. Мартынов, Ф.А. Бурдин, Ю.Н. Линская, П.В. Васильев). Островский с полным основанием мог заметить: «...все театры России живут моим репертуаром».

Аутентичность слова художника (и в узком, и в широком смысле) собственным «корням» и исходящему от них «мирозерцанию» Островский считал обязательным условием подлинной художественности, воплощенной творческим гением. Потому так близки были ему заветы Пушкина, призвавшего «каждого быть самим собой»: «Он завещал искренность, самобытность... он дал всякой оригинальности смелость, дал смелость русскому писателю быть русским». С точки зрения Островского, этим предполагался не особый, исключительный смысл, который обретало слово «русский» (по замечанию А.И. Журавлевой, для него данное понятие – «чисто деловое, точное, не нуждающееся ни в похвалах, ни в порицаниях»), а в наибольшей мере соответствующие именно русскому мирозерцанию общечеловеческая широта, гуманность, корректирующая крайности, «пушкинская» способность «относиться к темам своих произведений прямо, непосредственно», без тенденции и идейно-эстетической предубежденности. «Ведь мы с Вами только двое настоящие народные поэты, – писал он в 1869 г. Н.А. Некрасову, – мы только двое знаем его, умеем любить его и сердцем чувствовать его нужды без кабинетного западничества и без детского славянофильства».

Островский избрал театр как форму, которая, с одной стороны, наиболее полно отвечала природе его таланта: «Согласно понятиям моим об изящном, считаю комедию

лучшею формою к достижению нравственных целей и, признавая в себе способность воспроизводить жизнь преимущественно в этой форме, я должен был написать комедию или ничего не написать» (о пьесе «Свои люди – сочтёмся»); с другой же – удовлетворяла устремлениям публики самого широкого, демократического толка: «...в настоящее время в умственном развитии средних и низших классов общества наступила пора, когда эстетические удовольствия и преимущественно драматические представления делаются насущной потребностью».

Для разночинной интеллигенции, купцов, ремесленников, средней руки чиновников создавался и репертуар, где воплощалась эстетика, призванная «воспитывать» народ, впечатляя и возвышая его «ясными и сильными» образами. «Наивной и детски увлекающейся» народной «силе» требовалась своя художественность, состоящая в «правдивости», отсутствии «пустого и не драматического красноречия», дельности (в исторической хронике «Козьма Захарыч Минин-Сухорук» публика, по замечанию писателя, «может видеть на деле, как совершилось спасение Руси»), в выразительности зрительного и слухового рядов. По поводу одной из пьес Лопе де Вега, которая не удовлетворила его своим узко национальным, «археологическим» интересом, драматург высказал принципиальное положение своей эстетики: «Натуральность не главное качество, оно достоинство только отрицательное; главное достоинство есть выразительность, экспрессия. Кто же похвалит картину за то, что лица в ней нарисованы натурально, – этого мало, нужно, чтобы они были выразительны...», – иначе говоря, человечески близки и интересны каждому, восприняты «сердцем». В этом смысле эстетическая позиция Островского не менялась, отражая, по наблюдению СТ. Ваймана, «движение из будущего в настоящее». Идея создания «национального, всероссийского театра» в виде «частных театров», которые должны были распространиться по всей России, высказана уже в самой ранней рецензии Островского на роман Ч. Диккенса «Домби и сын» (1847–1848): чтобы быть «народным писателем», «мало одной любви к родине ... 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».

Литературные дебюты. 1843–1847

«Прямое и непосредственное» отношение к действительности, воспринятой во взаимодействии отличающих народ «диких» и «хороших инстинктов», отражают самые первые опыты Островского: к ним относятся не только ряд нравоописательных очерков и жанровых сценок в прозе, но и дневниковые записи, которым будущий драматург придавал форму «записок». Уже здесь наблюдаются попытки выстроить сложную структуру текста с участием системы «подставных авторов». Установка на «сказ» требует живой, отвечающей духу народа, колоритной речи – эта речь сама становится предметом изображения, начинает объективироваться в образе до этого не известной читателю, самооценной языковой среды.

Запечатлённый мир раннего Островского – это Замоскворечье, где он родился в семье чиновника московского департамента Сената и где нашел опору для дальнейшего духовного и творческого становления. Меняя «роли», молодой писатель становится сначала «издателем», а затем и автором фрагментов «рукописи», найденной словно бы случайно: «наш неизвестный автор ... с наивной правдивостью рассказывает о Замоскворечье... Тут все – и сплетни замоскворецкие, и анекдоты, и жизнеописания. Автор описывает Замоскворечье в праздник и в будни, в горе и в радости, описывает, что творится по большим, длинным улицам и по мелким, частным переулочкам ... это ... рассказы очевидца».

От канонического физиологического очерка, характерного для раннего этапа существования «натуральной школы», «Записки замоскворецкого жителя» (1847)

отличает особая теплота тона, нехарактерная для «объективного» бытоописательства в дагерротипных зарисовках купеческого быта, данных, к примеру, А. Лихачевым или П. Вистенгофом. Меняется, хотя и не очень явственно, сама функция изображения раздробленной, «калейдоскопической» действительности: олицетворенная «статистика» быта преобразуется в одушевленные жизнью картины, увиденные либо в окнах «сереньких домиков», либо в обратной проекции – из них. Точка зрения на мир, в конечном счете, приближается к той, которая устанавливается в пушкинских «Повестях Белкина», «Истории села Горюхина». Она – в явной и скрытой полемике со всевозможными стереотипами, побуждающими видеть в Замоскворечье либо «волшебный мир, населенный сказочными героями тысячи и одной ночи», либо такую неприглядную «натуральность», подозревая которую, публика не захочет «выслушать моего рассказа». Игра с читателем (как позднее со зрителем) означает и ироническое высвечивание узко ограниченного воззрения, сформировавшегося в недрах самой этой публики: оно автоматически превращает реальное многообразие самобытной жизни в «общее место», художественность низводит к риторике. «А еще как увидит тебя какой-нибудь юмористический писатель, – замечает "наивный" повествователь по поводу незначительного чиновника Ивана Ерофеича, – да опишет тебя всего, и физиономию твою опишет, и вицмундир твой, и походку твою, и табакерку твою опишет, да еще и нарисуют тебя в твоей шинели в разных положениях, тогда уж вовсе беда – засмеют совсем».

Перифразы лейтмотивов Гоголя и Достоевского нужны, чтобы «остранить» свободную от «клишированной» обезличенности и заданности тему, избранную автором. Правда в том, что Иван Ерофеич, подобно Самсону Вырину, являет соположение неравноценных (как у всякого человека) разнообразных свойств. Он погибает не от того, что обречен участи «маленького человека», а от того, что «характер слабенец очень», что попалась ему некая Марфа Андревна, мещанка-ростовщица, которая «так и обращалась с ним, как будто его заложил ей кто-нибудь».

Это, однако, не означает, что в «элементарном», по слову Н.Я. Берковского, внутреннем мире таких героев Островского нет не востребуемых пока, но словно ждущих своего времени духовных потенций. Они и преображают замоскворецкий мир в «сказку», которая именно в соответствии с присущей этому миру «правдой» является также его законным подлинным обликом. Жесткая социальная детерминированность здесь, как и в последующих произведениях, осложнена внутренним прикосновением к «идеалу», явленному, однако, во всём своем убожестве, «элементарности». Самое его наличие ощущается именно вследствие воспринятой извне деформации – как сопротивляющийся и противостоящий ей, жизненно правомерный компонент. Он прорастает и в «мечтах» недалёкого Ивана Ерофеича: «А вот, говорит, я узнаю дело хорошенько, так могу занять место повиднее. Потом, говорит, женюсь. Ты видишь, какой я неряха, никакого у меня порядку нет. Некому меня ни остановить, ни приласкать. Иногда приходят такие мысли, для чего, мол, я живу на свете-то. А будь у меня жена-то молодая, стал бы я ее любить, лелеять, старался бы ей всякое угождение сделать. Да и о себе-то бы лишний раз вспомнил, почаще бы в зеркало взглядывал».

Индивидуальность Островского как художника с самого начала заявила о себе тем, что лишила «натуральность» изображения сентиментального ореола и в то же время сохранила в ней «идеальность», живое присутствие души. Тем самым был поставлен вопрос, вызвавший затем идейные разночтения и полемику вокруг произведений Островского и принятого им творческого метода, – вопрос о значимости незначительного, разрешаемый драматургом иными средствами, чем те, которые выдвинул «сентиментальный натурализм», с одной стороны, и славянофильская этическая концепция, с другой. Только театр, по убеждению молодого писателя, мог во всем объеме воссоздать – в сменяющейся череде «картин» и «сцен» – «одну бесконечную картину» русской жизни (И.А. Гончаров), равную по значимости роману.

В ней рутинный, подчас губительный для человека мещанский быт не исключал прорастания в нем же живых и в своем роде немаловажных помыслов. Уже в ранних опытах Островского принципиально уравниваются «маленькие» и «большие» люди, а ирония по отношению к «стране», живущей «по преданию», смягчается умилением по поводу духа соборности, который объединяет в праздник купца-миллионщика и его «последнего работника» («истинная и смиренная набожность равняет все звания и даже физиономии»).

Нравоописательный очерк для Островского – литературная форма, в наибольшей степени лишенная условности, но не исключая при этом «романной» многоплановости и проистекающих из нее потенциальных конфликтов. Так, в Кузьме, сыне богатого купца Самсона Савича Тупорыл ова, уже вполне дает себя знать противоречие, которое станет зерном конфликта многих пьес Островского, – противоречие между «силами», «раздирающими» душу чиновника: «одна сила внутренняя, движущая вперед, другая сила внешняя, замоскворецкая, сила косности, онемелости, так сказать стреноживающая человека». Характеристика «замоскворецкой» силы предшествует известной аттестации «темного царства» Н.А. Добролюбовым – и по аналитической зоркости, и по масштабности обобщений: «Я не без основания назвал эту силу замоскворецкой: там, за Москвой-рекой, ее царство, там ее трон. Она-то загоняет человека в каменный дом и запирает за ним железные ворота... Она утучняет человека и заботливой рукой отгоняет ото лба его всякую тревожную мысль, так точно, как мать отгоняет мух от заснувшего ребенка. Она обманщица, она всегда прикидывается "семейным счастьем", и неопытный человек нескоро узнает ее и, пожалуй, позавидует ей. Она изменница: она холит, холит человека, да вдруг так пристукнет, что тот и перекреститься не успеет».

До известной степени в круге тех же противоречий находился и сам Островский. Поступив после окончания Первой московской гимназии на юридическое отделение Московского университета, он в 1843 г. оставил учение, руководимый желанием полностью посвятить себя служению искусству. Сближение с будущими соратниками по сцене и литературному труду: с актером Ф.А. Бурдиным, поэтом и переводчиком Н. Давыдовым; идеи, почерпнутые из лекций Т.Н. Грановского, М.П. Погодина, С.П. Шевырева, из обсуждаемых всюду статей Белинского и Герцена, знаменитых комедий Грибоедова и Гоголя; посещение спектаклей, где блистали М.С. Щепкин и П.С. Мочалов, определяющим образом повлияли на его решение. И хотя мечте Островского не дано было осуществиться сразу, его служба сначала в Московском совестном, а затем в Московском коммерческом суде уже преломлялась им как материал будущей литературной деятельности, как прототипическая основа, имеющая «все задатки» для создания «живых, целиком взятых из жизни типов и положений чисто русских, только нам одним принадлежащих» («Речь на обеде в честь А.Е. Мартынова», 1859).

Драматургия раннего периода (1847–1851)

Отставка Островского хронологически отмечает завершение первого периода его становления как драматурга – в целом этот период проходит под знаком Гоголя. Наследование голевских традиций и принципов «натуральной школы» во многом обусловлено тем, что именно в них Островский нашёл убедительное художественное развенчание безжизненных стереотипов, рожденных «риторической» тенденцией в литературе, – инерционных форм классицизма и романтизма. Особенно устойчивые в драматургии, эти формы казались начинающему автору совершенно не соответствующими духу народности, утверждающему простоту и непосредственность выражения. Комическое – как жизнетворный пафос литературы – отождествлялось им с сатирическим, «гоголевским направлением»: «Отличительная черта русского народа, отвращение от всего резко определившегося, от всего специального, личного, эгоистически отторгнувшегося от общечеловеческого, кладет и на искусство особенный

характер; назовем его характером обличительным». «Обличение» в данном случае становится художественной необходимостью, поскольку направлено на явления, «слишком узкие» по отношению к «идеалу общечеловеческому». Поэтому оно «заставляет быть нравственнее» и может быть определено как «нравственно-общественное направление» русской литературы.

Эти суждения, отражающие воззрения Островского на рубеже 40–50-х годов, помогают понять гражданский и общечеловеческий диапазон его «картин» и «сцен», локальных «драматических этюдов», в которых проще всего было увидеть «картинунравов». Именно «нетворческий» талант, состоящий в наблюдательности и «способности в общие черты возводить случаи, разбросанные в жизни», усмотрел в сочинениях молодого Островского («Утро молодого человека», «Неожиданный случай», отрывок из комедии «Бедная невеста») критик «Современника». Он настаивал на том, что, подражая Гоголю, писатель смог передать только то, что пришло к нему извне («дано ему жизнью»). Поэтому «обстановка» в приёмной Семёна Парамоныча Недопекина, новоиспеченного аристократа из купцов, в «Утре молодого человека» «спасает» пьесу – колоритом она напоминает гоголевские сцены «Утро делового человека» и «Лакейская», побуждая прочитывать «этюд» Островского в их ключе. Возможно, именно подчеркнутая ориентация автора на Гоголя помешала критику заметить, что герой Островского в своих потенциальных проявлениях не равен «амплуа» промотавшегося купчика, карикатурно подражающего аристократии, невежды и галломана. В традиции жанровых картин П.А. Федотова о таком герое можно было бы сказать: «На брюхе – шелк, а в брюхе – щёлк» (подпись художника к картине «Завтрак аристократа»). Островский, однако, расширяет понятие «обстановки» в такой степени, что «типаж» обретает собственную и по-своему неповторимую судьбу: зритель не может не ощущать за внешней бравадой героя скрытую неуверенность, сознание своей «полуобразованности», неловкость не только за настоящее, но и за прошлое, где в купеческих переулках остался и вовсе необразованный – по европейским меркам – но родной, взрастивший его мир.

Если значение «обстановки» не абсолютизировалось Островским в «сценах из купеческого быта» (к ним, прежде всего, относится комедия «Семейная картина» – первая законченная пьеса молодого драматурга, первоначально называвшаяся «Картина семейного счастья», 1847), то тем более относительно её значение в его сочинениях с психологической тенденцией – «драматическом этюде» «Неожиданный случай» и комедии «Бедная невеста». «Неожиданный случай» по самой своей структуре восходит к психологическому этюду Н.М. Карамзина «Чувствительный и холодный», имеющему подзаголовок «Два характера». В письме М.П. Погодину, датированном концом апреля 1851 г., драматург пояснил свой замысел: «...Я хотел показать только все отношения, вытекающие из характеров двух лиц, изображенных мною; а так как в моем намерении не было писать комедию, то я и представил их голо, почти без обстановки (отчего и назвал этюдом)», учитывая «шаткие и условные положения», исходя из которых пьесе будет судить критика. Преодоление «типического» за счет внутренних ресурсов персонажей истолковывалось как «бесцветность» и невыразительность, что еще в большей степени было отнесено впоследствии к пятиактной «Бедной невесте».

«Бедная невеста» (1851) – «одно из лучших произведений нашего знаменитого драматурга» (И.С. Тургенев) – в своё время не получила признания критики, и в том числе автора «Записок охотника». Связь этой пьесы с повестями «натуральной школы» (в ее психологическом плане) воспринималась как драматургическая натяжка, охарактеризованная в рецензии Тургенева как «ложно тонкий психологический анализ», который, однако, не в состоянии придать «незначительным» людям и «речам» глубины и значительности («Видно, тайна "возводить в перл создания" даже самую пошлость не каждому удастся...»). Вместе с тем, рецензент проникательно отметил «простоту» содержания, придающую комедии живость и «истинность» (сам

Островский подчеркнул как достоинство повести Е. Тур «Ошибка» то, что ее «интрига чрезвычайно проста»); он указал также на впечатляющие глубиной (в перспективе предвещающей чеховскую поэтику) сцены прощания Марьи Андреевы с Меричем и игры в карты с Милашиным: «...Маша, с трудом удерживая рыдания, играет с ним в дураки...». Здесь впервые психологическим центром становится драма героини, предвосхищая «Грозу» и более поздние пьесы Островского, в первую очередь «Бесприданницу». Невеста – «бедная», потому что избрала не суженого себе, а дурного, нелюбимого человека, и «счастливая» развязка не решает вопроса, можно ли оправдать подобный выбор обстоятельствами, участием бесприданницы, которую она раскрывает почти теми же словами, что и впоследствии Лариса: «Иной торгует меня, как вещь какую-нибудь...» Переключение поэтики «Бедной невесты» в морально-психологический план, при сохранении бытового правдоподобия, подчеркивается и обращением к не обладающей яркой колоритностью среде околосельских слоев дворянской интеллигенции, где действуют разночинцы и мелкие чиновники.

«...На "Банкруте" ставлю номер четвёртый» (В.Ф. Одоевский). Уже в раннем Островском пересеклись, таким образом, две ведущие линии «натуральной школы» – сатирическая и социально-психологическая. Центром их пересечения стала комедия «Свой люди – сочтёмся» (1849), с которой начинаются признание и литературная слава Островского.

Лучшую из социально-бытовых комедий Островского не без основания связывали с гоголевской традицией: это «крупный комизм» (по выражению самого драматурга); ощущаемый как достоверный, отражающий житейскую фабулу сюжет (судебное дело, родившееся в «обстановке» купеческой жизни, – одно из тех, о которых постоянно извещают газеты); отсутствие положительного героя; «смех сквозь слезы», позволивший В.Ф. Одоевскому присвоить пьесе наименование «трагедии» (в одном ряду с «Недорослем», «Горем от ума» и «Ревизором»), И здесь интрига «проста» и сводится к посрамлению носителя необузданной сознанием силы – в богатом купце Самсоне Силыче Большове. Подобно Городничему из «Ревизора», он корит себя в финале за слепоту и глупость: в погоне за богатством (которого у него и так было вдоволь) Большов не только объявил себя банкротом, но и передоверил состояние приказчику Подхалюзину, который, сделавшись зятем своего благодетеля, впоследствии оплатил ему черной неблагодарностью, буквально переняв этические мерки хозяина и став образцом уже для собственного приказчика, мальчика Тишки.

Небывалый успех комедии (одобрительный отклик Гоголя после прослушивания пьесы в авторском исполнении на вечере у М.П. Погодина, регулярное ее чтение в обществе знаменитыми П.М. Садовским и М.С. Щепкиным, необыкновенная востребованность «Москвитянина», где после долгих цензурных проволочек пьеса была опубликована в 1850 г., – единодушные свидетельства современников о том, что «...вся Москва заговорила о ней») объяснялся, однако, не столько талантливым усвоением гоголевской традиции, сколько новаторским, самобытным развитием ее. Анализ отзыва Гоголя свидетельствует о том, что «покороче» ему виделась первая, экспозиционная сцена Большова со стряпчим Рисположенским («автор «Ревизора», как известно, предпочитал кругую завязку»), а «подлиннее» – предпоследний акт, где следовало приготовить зрителя и читателя к развязке сценой, когда «приходят и берут старика в тюрьму». Таким образом, отсутствие динамики и состыковки взаимосвязанных частей – при явной экспозиционной затянутости, обилии второстепенных персонажей (ключница Фоминишна, Тишка, внесценические Антип Сысоевич, Енотов, Ефрем Лукич Полуаршинников и др.), нравоописательных эпизодов, монологов, ослабляющих сюжет, – выступало как качество поэтики драматурга, состоящее в том, что и «действие у Островского шире, чем интрига».

Впервые в этой пьесе в полной мере раскрылось языковое богатство народной речи, определившее неповторимый облик каждого, даже «незначительного» ее

персонажа, создавшее непрерывное драматическое речевое движение. Комедия доказала обоснованность заключения Островского о том, что «...нет почти ни одного явления в народной жизни, которое бы не было охвачено народным сознанием и очерчено бойким, живым словом; сословия, местности, народные типы – все это ярко обозначено в языке и запечатлено навеки».

Степень социального и нравственного обобщения, представленного в пьесе, была настолько значительна, что перемена названия – с первоначального «Банкрут» на «Свои люди – сочтёмся» – не только устраняла впечатление частного характера изображенного, но и отстраняла от плоского морализаторства, от ходячей морали, которая легко умещается в поговорку «Любишь кататься – люби и саночки возить». Новое название почерпнуто из эпизода, где соучастники готовящейся аферы, породнившись, говорят друг другу: «Свои люди – сочтёмся». В этих словах – уже не готовая «пропись», а правда жизни этих людей, определяющая их суть, движущая их поведением. В отношении социально-этической сгущенности смысла комедия явно не «вязалась сама собою, всей своей массой, в один большой, общий узел», согласно завету Гоголя. Она равно подпадала под обвинения так называемого бутурлинского Комитета и резолюцию Николая I: «напрасно печатано, играть же запретить...» (предполагалось, что купцы оскорбятся за своё сословие, что комедия имеет цели сугубо «обличительные»), – и уверения Островского (в официальном объяснении) в том, что его комедия преследует благонамеренные цели, одобренные «правдолюбивыми» купцами: «Купец Большов ... наказывается" страшную неблагодарностью детей и предчувствием и страхом неизбежного наказания законного». Тем самым драматург в определенном смысле внес полемические коррективы в знаменитое гоголевское положение о «завязке драмы»: «Не более ли теперь имеют электричества, чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь». Именно поруганное чувство Большова к дочери и зятю (пусть и не доразвившееся до «любви») – к тем, кого он, согласно патриархальной морали, привык считать близкими людьми, рождает драматизм высокого, не комического свойства, достигая кульминации в потрясающем публику возгласе: «Опомнитесь! Ведь я у вас не милостыни прошу, а свое добро. Люди ли вы?» Преображение заурядного самодура в «купеческого Лира», отмеченное еще современниками, по своей сути отвечало глубинным законам поэтики Островского. Опыт мещанской драмы «был осмыслен Островским в её "высоком", просветительском варианте (Лессинг, Шиллер)», в сложных «сближениях» с Шекспиром, раздвигающих границы русского шекспиризма (Л.М. Лотман).

«Москвитянский» период творчества (1852–1855)

Важнейший этический вопрос, актуализировавшийся в преддверии эпохи 60-х годов, – вопрос о народном счастье и возможных (и допустимых) путях его достижения – определяет проблематику пьес москвитянинского цикла: комедий «Не в свои сани не садись» и «Бедность не порок», народной драмы «Не так живи, как хочется». Если в первых пьесах Островского реальность потрясала неприкрытой бытовой «правдой», отстраняя «идеал» в область недостижимого, но именно поэтому и выдвигая его на передний план, то в пьесах данного времени «идеал» начинает играть первостепенную роль, поверять собой действительность как ее моральная мера, как живой и плодотворный в ней компонент. Переакцентировка – с разрушения стереотипов на традиционность и стабильность сознания – отмечена самим Островским в письме к М.П. Погодину от 30 сентября 1853 г.: «...направление мое начинает изменяться ... пусть лучше русский человек радуется, видя себя на сцене, чем тоскует...

Чтобы иметь право исправлять народ, не обижая его, надо ему показать, что знаешь за ним и хорошее; этим-то я теперь и занимаюсь, соединяя высокое с комическим». В данном заявлении значимо и то, что оно адресовано издателю журнала «Москвитянин», видному славянофилу М.П. Погодину, и то, что во главу угла

поставлена проблема народа, вопрос о его человеческой и социальной судьбе. Молодые «москвитянинцы», к кругу которых принадлежал писатель, утверждали, что духовная сила нации заключена в купечестве, «положение которого в структуре русского дореформенного общества дает ему возможность действовать и развиваться, сохраняя самобытность своего национального и психологического облика, ещё не исковерканного чуждой, внешней цивилизованностью дворянства».

Нравственная ценность протеста таких героинь, как Липочка («Свои люди – сочтёмся»), выступавших – в погоне за «счастьем» – против деспотизма и самодурства вскормившей их среды, снижалась явственной равнозначностью этого протеста уродливым формам быта, его бесчеловечным законам и убогому духовному статусу. Ярой консервативности противопоставлялись воинствующая «полуобразованность», претензии преобразовать косный быт посредством растиражированных и поверхностных «цивилизованных» форм.

Отстаивая право купечества на самобытность, неизменность религиозно-нравственных устоев русской жизни, Островский отстаивал народную культуру, родовую память, без которых невозможным представлялось бытие единой в своих устремлениях нации. Расслоение в среде купечества происходит по признаку следования этой культуре или отступничества от нее – более или менее осознанной ее профанации, означающей предательство. Приказчик богатого купца Гордея Торцова Митя («Бедность – не порок») ни в чем, и прежде всего в любви, не похож на приказчика Подхалюзина из комедии «Свои люди – сочтёмся». И тот, и другой, по-видимому, относятся к своим избранницам со всей искренностью чувства. Но Подхалюзин при этом не выходит из рамок своего социального, чётко очерченного облика: к его любви примешиваются расчётчужого и своего положения, мечты неудовлетворенного самолюбия, которые неизменно соотносят с женитьбой карьерные соображения, желанный «путь вверх». Митя, по природному влечению сохраняющий в душе начала народной нравственности, любит иначе – возвышая и буквально переключая в стихи образ Любви Гордеевны, неравной ему в социальном отношении, но близкой по принадлежности к одной и той же этике, национальной культуре. Сама Митина речь обретает склад народных песен, обогащаясь их образностью, их вековой мудростью:

Красоты её не можно описать!..

Черны брови, с поволокою глаза.

Гордей Торцов объявляет войну родовому укладу, объединяющему его семейство и весь патриархальный мир в духовную целостность, и терпит поражение. Мода на «фицианта» в перчатках, европейскую мебель, дворянский «тон» не может заменить того, на что покушается развратный и «хищный» фабрикант Коршунов (в комедии «Не в свои сани не садись» – легкомысленный дворянин Вихорев). Торжествует исконная правда отношений, в силу которой свобода ограничивается нормами и счастье становится возможным только в пределах признаваемого нормальным – с патриархальной точки зрения. Любовь Гордеевна осознает, что не мойсет быть в душевном согласии с собой и Митей, если нарушит эти неписанные законы, а Авдотья Максимовна, дочь богатого купца Русакова («Не в свои сани не садись») в полной мере постигает своё падение, осмелившись переступить через начала нравственности ради страсти, олицетворяющей стихийные порывы «натуры». В свете реальной картины жизни москвитянинские пьесы с их счастливыми развязками социально недостаточно мотивированы, подчинены «случайным» факторам, на что пронизательно указал Н.А. Добролюбов. Но с позиций, преобладающих над социальными, интуитивно ощущаемых каждым этических оснований, эти развязки закономерны и выражают то, чему «быть должно», что позволяет Максиму Федотычу Русакову провозгласить: «А я так думаю, что люди всеодне-с».

Преображающую человека функцию «должного», а не «сущего» выполняет в комедии «Бедность – не порок» её наиболее прославившийся персонаж – опустившийся брат Гордея Карпыча Любим Торцов. Этому способствует внебытовая атмосфера святочной карнавализации, царящая в пьесе. Тот, кто «в обычной, будничной жизни рассматривался как "позор семьи", ... в карнавальном вечер предстает как хозяин положения. Его "глупость" оборачивается мудростью, простота – пронизательностью, болтливость – занятым балагурством, а пьянство из позорной слабости превращается в знак широкой, неумной природы...» (Л.М. Лотман). Примечательно, что наиболее знаменитые исполнители роли Любима Торцова – П.М. Садовский и М.С. Щепкин – отразили эстетическую двуобращённость образа. Щепкин старался подчеркнуть возвышающие, «светлые стороны» роли, исчезающие, по его мнению, в исполнении Садовского: «роль при его игре грязна». Садовский же следовал уже новому типу сценического реализма, ведущему к «пьесам жизни» (Н.А. Добролюбов). По-своему переосмыслили этот образ и другие художники, например, Ф.М. Достоевский, переадресовавший слова Любима Торцова Мармеладову в «Преступлении и наказании» («бедность – не порок, это истина») и изменивший их первоначальный народно-утопический смысл.

Идея должного естественно находит претворение в фольклорном лиризме и фольклорных обобщениях, отличающих эти произведения (драматургия Островского вообще обнаруживает тенденцию к «сгущению» народной этики в форме пословиц и поговорок, вынесенных и «укрупненных» в виде заглавий пьес). В «народной комедии» «Не так живи, как хочется», действие которой перенесено в XVIII век, народно-фантастическая, карнавальная стихия предопределяет чудесное прозрение героя (Добролюбов, исходя из своей концепции, причислял его к «самодурам», неспособным управлять рассудком и чувствами). Счастливая развязка уже прямо отнесена на счёт фатальных, неподвластных человеку сил. «Правдоподобие» её оспаривалось рядом критиков, но, очевидно, что и в этой пьесе, и в написанной уже после «Грозы» драме «Грех да беда на кого не живёт» (1862) автор видит спасение от пагубных страстей и социальных противоречий только в народной правде, в смирении перед Божьей волей, которую никто не в праве самонадеянно подменять своей. В роковом заблуждении пребывает человек «горячего сердца», но при этом слишком «горячего», одержимого ревностью, – «неотесанный» лавочник Лев Родионыч Краснов, объявляя себе и миру: «Я ей муж, я ей судья». Другая, христианская правда – у его деда, слепого старца Архипа, назидание которого подводит итог случившемуся (Краснов убивает жену-изменницу), выражая идею пьесы: «Кто тебе волю дал? Нешто она перед тобой одним виновата? Она прежде перед Богом виновата, а ты, гордый и самовластный человек, ты сам своим судом судить захотел».

Предреформенные пьесы (1856–1859)

Атмосфера накануне реформы 1861 г. с особенной остротой и очевидностью высветила противоречия жизни, сделав невозможным эпическое созерцание: упование на высший промысел несло веру в «идеал», но не решало проблем сущности, не устраняло ее конфликтов. В эти годы создаются пьесы разных жанров: «В чужом пиру похмелье» и «Доходное место» – комедии, «Воспитанница» – «сцены из деревенской жизни», «Гроза» – драма. Тревожное ощущение отпадения собственной личности от общего и родового, невозможность противостоять началам исторического обновления ведут героев Островского к самосознанию, к критическому осмыслению действительности (наметившемуся уже в выступлении Любима Торцова), побуждают к решительному нравственному выбору, предполагающему личную ответственность героя за совершённые поступки.

«Доходное место» и «Воспитанницу» при всем различии тематики объединяет идеализм главных героев: реальности они стремятся противопоставить свою меру

ценностей и, вопреки суровой данности, выстроить соответствующее своей природе счастье. Сложное преломление грибоедовских традиций в образе молодого чиновника Жадова («Доходное место») предполагало «перевод» героя в разночинную среду, проверку его идейных принципов тяжелым и изнурительным вседневным трудом. В этих условиях «идеализм» особенно раскрывает свою негероичность, ставит его носителя в комически сниженные ситуации (по мнению С.А. Фомичева, определенную роль сыграла трактовка Чацкого в критическом разборе Белинского).

Но отвлеченные истины бессильны только до тех пор, пока «являются готовым», не выстраданным знанием. «Книжные» речи Жадова после первой – несостоявшейся – развязки его конфликта с обществом обретают силу и убежденность правдоискательства, присущую в полной мере грибоедовскому герою: «Никакие блага не соблазнят меня, нет!». Разочарование в беспочвенных, но, безусловно, естественных для пробуждающейся души идеальных мечтах (сколь бы «элементарны» они ни были) оборачивается и для Нади, воспитанницы самодурной барыни Уланбековой, сначала отчаянием, а затем трагическим бунтом, «грозой душевной»: «Не хватит моего терпения, так пруд-то у нас недалеко!» («Воспитанница»).

Впервые в небольшой комедии «В чужом пиру похмелье» (1855) прозвучало непривычное еще широкой публике слово «самодур» (почерпнутое, вероятно, из речи знакомых писателю костромичей). Определение, прикрепленное к конкретному лицу – купчине «Киту Китычу» (Титу Титычу Брускову), приобрело качество нарицательности, обозначив социально-типологическое явление, которое Островскому удалось передать во всей его колоритности и живом многообразии. «Самодур, – объясняет чиновничья вдова Агрофена Платоновна, – это называется, коли вот человек никого не слушает, ты ему хоть кол на голове теши, а он всё своё. Топнет ногой, скажет: кто я? тут уж все домашние ему в ноги должны, так и лежать, а то беда...» «Живучесть» Брускова оказалась столь велика, что драматург вывел его и в «сценах из московской жизни» более позднего времени – «Тяжелые дни» (1863), сохранив неизменной доминанту образа. «Никто мне ни указывать, ни приказывать не смеет, – заявляет этот герой. – Что хочу, то у себя дома и делаю».

В статье «Тёмное царство» (1859), обобщающей написанное Островским к этому времени, Н.А. Добролюбов включил в это понятие «существенные, характерные черты» русской действительности, увиденные с позиций «реальной критики». Центральное место среди них принадлежит «самодурству», обнимающему собой и бессмысленных деспотов, и их покорные жертвы. «Самодурство» приобретает у Добролюбова расширительный и однозначно обличительный смысл (сравнительно с авторской образной многозначностью). Им, в сущности, пронизано всё, и это подтверждают созданные писателем «пьесы жизни»: «Это мир затаённой, тихо вздыхающей скорби, мир тупой ноющей боли, мир тюремного, гробового безмолвия, лишь изредка оживляемый глухим, бессильным ропотом...» «Воздух самодурства» становится наиболее удушающим в предреформенное время, когда конфликтность становится проявлением исторической необходимости, обретает трагический пафос, требует «решительной» развязки.

В «Доходном месте» с новой силой обнаружил себя конфликт «общественной комедии» – жанра, наиболее ценимого писателем, осмысленного им как в высшей степени актуальная разновидность современной драматургии. «В комедии, – передаёт современник Островского, –... выводится взаимодействие социальных и общественных течений, коллизия личности и среды, которую поэтому хорошо нужно знать наперёд, чтобы изобразить правдиво». Не случайно Толстой услышал в «Доходном месте» «сильный протест против современного быта», уже заявленный драматургом в «Банкруте». Пьесы Островского, предшествующие «Грозе», отличались «верностью современного значения», что, конечно, не отменяло проблемы «традиций», роли «народной правды». «Гроза» подтвердила итоговый вывод Н.А. Добролюбова:

Островский «обладает глубоким пониманием русской жизни и великим умением изображать резко и живо самые существенные её стороны».

«Гроза» (1859). В «Грозе» с наибольшей силой проявилось то «опережающее» знание, которое, в целом, было характерно для художественного метода Островского. Знание среды «наперед» предопределило социальную и нравственную необходимость развития основного конфликта. Его проекция в метафизической форме задана уже проникновенными стихами народной песни, которыми Кулигин открывает драму: «Среди долины ровные, на гладкой высоте...». Это своеобразный эпитаф к произведению (в аналогичной функции стихи выступают как зачин во многих письмах Островского), который создает настрой грустно-лирического и в то же время просветленного характера. В обобщенной форме намечается конфликт двух несовместимых по сути, но пересекающихся объективно миров: горячо любимой автором Волги, за которой открывается простор, угадываются невиданные сказочные «чудеса», и стесненного пространства Калинова, типичного провинциального города, образ которого Островский предвидел уже тогда, когда описывал стесненное «запретами» замоскворецкое «царство». Путешествие драматурга в верховья Волги в 1856–1857 годах придало этим пространственным соотношениям реальную содержательность, предопределило выбор сюжета, правомерность которого впоследствии подтвердила действительность (спустя месяц после завершения «Грозы» в Костроме возникло громкое «кльковское дело», почти буквально воспроизводящее коллизию художественную, по наблюдению современника, – «в обстановке/характере, положениях и разговорах»).

В драме сошлись и столкнулись в непримиримом противоречии два уже осознанные писателем начала русской жизни, знаменовавшие её «страшные вопросы» (А.А. Григорьев). «Одно из них – начало консервативное, основанное на признании непререкаемого авторитета, традиции, выработанной веками, и формальной нравственности, исключаяющей творческое отношение к жизни; другое начало – стихийно-бунтарское, выражающее неодолимую потребность общества и личности в движении, изменении жёстких, утвердившихся отношений» (Л.М. Лотман).

Связующим звеном между двумя началами выступает просветитель из народа, «самоучка-механик» Кулигин, и в этом смысле его роль может показаться преимущественно служебной, имеющей не столько художественный, сколько декларативный интерес. Но, по замыслу автора, драматургическая функция данного персонажа и состоит в его подчеркнутой универсальности, «служебности», в том, чтобы одновременно отражать авторский взгляд на «нравы» и отношения в Калинове и воплощать собой неоднородное в духовном отношении, исполненное острых противоречий калиновское бытие. Сравнительно с фонвизинским Стародумом или Грибоедовским Чацким Кулигин гораздо теснее связан с местом сценического действия, соотнося с ним не только мир, где совершаются постыдные и грязные дела, но и частицу русской земли, за которую он искренне переживает, болеет душой. Чем сильнее подавляется разум самодурством Дикого, властью Кабановой, тем упорнее отстаивает Кулигин идею «вечного двигателя», разрывая тем самым стеснительные пути реальности волей к прогрессу, осмыслённому как патриархальная утопия. Кулигину внутренне близок поступок Катерины, преступившей границы плоти ради свободы духа, – об этом он с мрачным торжеством объявляет калиновским обывателям, клеймя их косность в духе высокой риторики эпохи Ломоносова и Державина: «Вот вам ваша Катерина. Делайте с ней, что хотите! Тело её здесь, возьмите его; а душа теперь не ваша: она теперь перед судьей, который милосерднее вас!»

Исполненные материальной грубой силы «отношения поимуществу», на которые обратил внимание Добролюбов, маскируются столпами калиновского «царства» различными и, в целом, примитивными способами – ссылками на социальные и нравственные догмы, на вековую традиционную мораль. Сама потребность в этих

ссылках, объяснениях свидетельствует о том, что в Калинов проник внеположенный ему ветер перемен. Не случайно Дикой даже в наивысший момент проявления разнузданного самодурства (в сцене с Кулигиным – д. IV, явл. II) вынужден искать поддержки в бытующих в «тёмном царстве» предрассудках, прибегать к мотивациям: «Гроза-то нам в наказание посылается, чтобы мы чувствовали, а ты хочешь шестами да рожнами какими-то, прости господи, обороняться». И не одними лишь индивидуальными качествами Дикого объясняется его трусливое отступление перед каким-то незнакомым гусаром на переправе. Он потому-то и ругается без всякой меры, что в этом состоит единственное средство самозащиты, ему известное. По пронизательному замечанию Кабановой, Дикой «нарочно себя в сердце приводит», чтобы затем спрятаться в «сказочку» о том, как «в ноги кланялся» обруганному мужику, которому в пост не захотел отдать причитающегося за труд вознаграждения.

Сложнее обстоит дело с Кабановой (Кабанихой), ханжеская позиция которой заставляет окружающих постоянно чувствовать свою вину и безответственность: то, что они не признают традиции, выработанной веками, не хотят (да и не могут) внести в неё живую жизнь. Получается, что всю моральную ответственность за то, что происходит в семье и за её пределами, Кабанова принимает на себя – потому-то и считает долгом давать наставления детям, учить их, как жить.

Несомненное сходство между ложно-трагическим монологом Кабановой «Что будет, как старики перемрут...» (д. II, явл. VI) и эпически созерцательной (при всех диссонансах) позицией Русакова и его речами: «...Ну старики ещё туда-сюда, а молодые-то?.. На что это похоже?.. Ни стыда, ни совести.., а уж уважения и ни спрашивай. Нет, мы, бывало, страх имели, старших уважали...» («Не в свои сани не садись», д. III, явл. V) – призвано подчеркнуть принципиальное различие внеисторической морали в пьесах москвитянинского цикла с социально-историческим подходом, который корректирует эту мораль в «Грозе» и пьесах, близких ей по времени. Для Русакова «мода» на свободу волеизъявления – синоним вседозволенности и распущенности, которых «прежде не было». «Новизна» для Кабановой – это опасное противостояние укоренившимся обману и тиранству, которые мирно уживались до сих пор со старыми порядками и считались добродетелями, «украшающими», по словам Феклуши, Марфу Игнатьевну. Любовь Тихона к Катерине не даёт Кабановой покоя, потому что подрывает былое всевластие, являет призрачность её могущества, позволяет живому искреннему чувству вырваться на волю, что равносильно бунтарству, а значит, подлежит уничтожению.

Отношениями притяжения–отталкивания связана с Кабановой её дочь Варвара: та и другая, по сути, являются соучастницами одного всеохватывающего лицедейства. Если ханжество Кабановой состоит в том, что она отстаивает уже лишённый жизненных корней порядок вещей, то менее явное ханжество Варвары сводится к тому, что, всячески стремясь обходить этот порядок, она, таким образом, признает его законно существующим, аморальность («А по-моему: делай что хочешь, только бы шито да крыто было») возводит в статус морали. Её бегство из семейной «тюрьмы» на волю – результат не только естественного, стихийного свободолюбия, но и примитивного расчёта как уродливой реакции на методическое воздействие «самодурных сил».

Свою долю свободы, по меркам «тёмного царства», получаети муж Катерины Тихон, о котором по-человечески нельзя не пожалеть. Тихон лишь в финале пьесы признает, что ханжество и самодурство разбивают любые доводы рассудка, любые чистые чувства. Слабый человек, он более всего стремится поддержать в себе забвение настоящего и ради этого готов сбежать как в беспробудный загул, так и в предательство, в ложь. Только глубокое потрясение от смерти жены пробуждает в Тихоне не получившие естественного развития нравственные импульсы. Его голос в защиту погибшей Катерины и шире – всех, кого материально или физически погубило

«тёмное царство», – не означает, однако, преодоления обреченности внутри себя. Она становится ещё неодолимей: «А я-то зачем остался жить на свете да мучиться!»

Не жизнь, а видимость жизни сохраняет и Борис, возлюбленный Катерины, с которым она связывает мечты о воле и разделенной любви. И мечта её, на первый взгляд, сбывается: непохожий на калиновских обывателей Борис Григорьевич также замечает её среди толпы, влюбляется в неё. Но уже в сценической кульминации любовной линии – в сцене пре-исполненного накала страстей свидания Катерины с Борисом (д. III, явл. III) – поражает контраст между тем, как они понимают любовь, относятся к любви. Для Катерины она означает полное раскрепощение души, равное прорыву в бесконечность, полёту в небо. Борис же рассуждает о «земном»: «Ну что об этом думать, благо нам теперь-то хорошо?», разделяя убеждение Варвары, что «хорошо» в этих обстоятельствах то, что «шито да крыто». Понимание «задачи личности» как «соблюдения формы» (Л.М. Лотман), формальной нравственности, противоречащей сути жизни, роднит Бориса с «тёмным царством», куда корнями уводит его родство с Диким, ханжеское завещание бабушки Анфисы Михайловны, рабское предательство чувства – во имя мёртвой, но всесильной догмы.

Высшая, очищающая идея пьесы связана с Катериной, чья гибель, как разрешение драматургического конфликта, дала основание интерпретаторам сравнивать «самое решительное произведение Островского» (Н.А. Добролюбов) с классической (а иногда и прямо с классицистической) трагедией. Мещанский быт действительно «соотносится с великим: высокими трагедийными страстями и неистовой, мистической верой» (Вайль П., Генис А.). Но надличностный, всечеловеческий пафос классицизма, бесспорно, имеет у Островского национальную почву. Это именно родовые законы нравственности, динамично соотносясь с консервативными моральными устоями, выступают в «мещанской трагедии» в функции рока, придавая всему житейскому, присутствующему в ней, сакральную значимость и глубину. Немотивированность поступков Катерины, указанная позднее Д.И. Писаревым, обоснована позицией Островского-художника: широтой и вариативностью, имеющими отношение к роману, генетически восходящими к этому жанру в произведении с самым высоким и в этом смысле классическим уровнем обобщения. С поэтикой романа связан и вывод Н.Н. Страхова: «Везде, где г. Островскому удаётся привести в полное согласие тип бытовой с психическим, там выходит нечто прекрасное, живое и правдивое». Ведь абсолютность нравственной победы Катерины не выявлена средствами трагедии, хотя её характер, безусловно, героичен. Оставшиеся в живых остаются при своих убеждениях, адресуют друг другу упреки, отстаивают позиции, которые глубоко коренятся в не прекратившихся с гибелью Катерины процессах русской жизни. Смерть Катерины подняла драматургический конфликт на небывалую высоту, но не дала его разрешения – драма уходит за пределы сцены, в «романную» свободу пробуждённого историей быта, в свободу человеческого жизнотворчества.

Судьба Катерины выстрадана всем комплексом неожиданно настигших её противоречий, главные из которых – в роковом несовпадении естественных порывов к счастью с нравственной незаконностью этих порывов; патриархального упования на правоту родовой общественной морали над личной судьбой и ясного осознания неправомыслия, несостоятельности такой «правоты». Поэтому в судьбе героини друг за другом следуют нравственное, а затем физическое самоубийство: сначала бесполезное покаяние перед народом, который вместо нравственной силы обнаружил немоту и косность, затем – возвращение к себе путём фактической гибели, к состоянию, в котором, подобно ангелам, можно светло взирать на землю («Глядела бы я с неба на землю и радовалась всему»).

Христианский аспект трагедии связан с понятием «греха», означающим ответственность всякого человека перед Богом. В этом смысле безгрешность, исполнение человеком своего христианского долга оказываются на одной чаше весов, в

то время как языческая, плотская и «грешная» любовь «лежит» на другой и манит в «омут» (такая трактовка «любви» постоянно приравнивается Катериной к гибели, духовной смерти). С христианской точки зрения трагедия героини «Грозы» – «трагедия не столько обманутого чувства, сколько несостоявшейся святой» (Н. Ищук-Фадеева).

Пьеса вызвала бурные и неоднозначные отклики в современной критике. Наиболее принципиальный и обобщающий характер имели выступления А.А. Григорьева («После "Грозы" Островского. Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу», 1860) и Н.А. Добролюбова («Луч света в тёмном царстве», 1860). С точки зрения Григорьева, «Гроза» лишь подтвердила воззрение, сложившееся у критика на пьесы Островского до «Грозы»: ключевым понятием для них является понятие «народности», «поэзии народной жизни». Характеризуя Островского в целом, критик приходит к выводу: «Имя для этого писателя ... – не сатирик, а народный поэт. Слово для разгадки его деятельности не "самодурство", а "народность"».

Добролюбов, не соглашаясь с точкой зрения Григорьева, продолжает развивать идеи, заложенные в «Тёмном царстве», пользуясь тем же методом «реальной критики». Ключевым понятием по-прежнему остаётся «самодурство», в протесте Катерины критик видит «страшный вызов самодурной силе» – вызов особенно значимый, потому что исходит из недр народной жизни в переломную эпоху 1850–1860-х годов.

Споры вокруг «Грозы» вновь оживились в связи со статьей Д.И. Писарева «Мотивы русской драмы» (1864). Писарев во всём соглашается с Добролюбовым там, где речь идёт о «тёмном царстве». Не подвергает он сомнению ни метод «реальной критики», ни социальную типичность героини. Однако оценка её поступков, их человеческого и социального значения у Писарева полностью расходится с оценками Добролюбова и А. А. Григорьева. По мнению Писарева, тип Катерины не сыграл предначертанной ему в русской действительности переходного времени прогрессивной роли. Теперь на историческую арену должен выйти «мыслящий пролетариат», вооружённый теорией и обширными познаниями. Только он способен возглавить движение жизни к лучшему, и с этой точки зрения Катерина – совсем не «луч света», а её гибель нелепа и бессмысленна.

Какие бы споры и научные гипотезы ни окружали символ «грозы», вынесенный автором в заглавие драмы, бесспорно одно: «гроза» в существе своем означает протест природных сил, которые сами хотят определять себе нравственную меру и законы поведения, не желают покорно и автоматически подчиняться чуждой воле, прозревая в ней не ведающие милосердия корысть и деспотизм.

После «Грозы». Драматургия 60–80-х годов

В пьесах четвертого и наиболее обширного в содержательном отношении периода творчества углубляются вопросы, поставленные в произведениях предшествующего времени, синтезируются и обновляются жанры «физиологического очерка», «сцен» и «картин». В основном пьесы Островского печатаются в «Современнике», демократическая редакция которого становится близкой драматургу после завершения «москвитянинского периода».

Центром новых пьес становится «маленький человек» в условиях переломного времени: в каждодневной борьбе за кусок хлеба, скромное семейное счастье, возможность отстаивать свое человеческое достоинство («Трудовой хлеб», «Тяжёлые дни», «Пучина» и др.). По ряду признаков к этим пьесам примыкает трилогия о Бальзамине, где в комической форме затронута не перестававшая интересовать драматурга проблема соотношения патриархальной и европейской культур.

В 60-е годы Островский разделяет общий интерес к истории, характерный для эпохи и проявившийся в самых многообразных формах (труды выдающихся историков С.М. Соловьева, Н.И. Костомарова, И.Е. Забелина; «Война и мир» Л.Н. Толстого, «История одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина, исторические трагедии А.К.

Толстого, составившие трилогию, и т. д.). Проблема нравственного значения народа и вытекающей из этого его роли в истории выдвинулась на первый план, стала животрепещущей в связи с конкретными условиями современности переломного времени. В исторических хрониках «Козьма Захарьич Минин-Сухорук», «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», «Тушино», историко-бытовых комедиях «Воевода, или Сон на Волге», «Комик XVII столетия», психологической драме «Василиса Мелентьева» (написанной в соавторстве с С.А. Геденовым) драматурга интересуют не столько выдающиеся личности и увлекающие воображение, кульминационные моменты истории, сколько сами по себе многообразные проявления народной жизни, возможности русского национального характера. Не случайно Островский тяготеет именно к жанру хроники, не предполагающему ни романтизации истории (как в сочинениях декабристов), ни драматизации ее по законам трагедии, что было значимым в поэтике «Бориса Годунова» А.С. Пушкина, пьес А.К. Толстого и драматургов близкой литературной традиции.

Идея национального единства, которая наиболее наглядно проявляет себя именно на исторических переломах – недаром эпоха Смутного времени объединяет все три хроники Островского, – оказывается всепроникающей, центральной и типологически родственной «мысли народной» «Войны и мира». Вместе с тем, проблема «судьбы человеческой, судьбы народной», по пушкинскому выражению, получала и психологическую мотивацию, тем самым усугубляя и обогащая искусство реалистического изображения.

В конце 60-х и в 70-е годы драматург создает группу сатирических комедий: «На всякого мудреца довольно простоты», «Бешеные деньги», «Лес», «Волки и овцы». Эту группу пьес можно считать антидворянской тетралогией. В отношении дворянства Островский всегда занимал позицию, которая позволяла смотреть на данное сословие глазами народа или несущих в себе патриархальную мораль слоев купечества. Их видением мотивировались сатирическое изображение и нравственное неприятие дворян в пореформенных пьесах (Вихорев в комедии «Не в свои сани не садись», Чебаков в «Женитьбе Бальзамина», Уланбекова в «Воспитаннице»). Оторванное от народных основ, «благородное» сословие после «катастрофы» стремительно утрачивает прежнее значение этически централизующего и граждански значимого общественного слоя. Становясь главным художественным объектом в пьесах Островского пореформенного времени, дворяне предстают растерянными, жалкими, несостоятельными, всеми средствами отстаивающими былое положение – положение ставших никчемными, но старательно не признающих в том людей. Пассивная или активная позиция в этом случае одинаково безнравственны, поскольку служат приспособленчеству, потворствуя алчности и корысти.

Ироническая маска героя времени – быть удачливым приспособленцем, подлецом. Опыт дворянской культуры даёт возможность превратить свое новое поведение в умственную игру, предложив обществу некий условный код, одинаково устраивающий и «овец», и «волков». Ум, просветительский пафос, романтическое негодование – все выставляется на продажу, включается в историю нового времени: «летопись людской пошлости» требует нового героя – трибуна-подлеца. Он способен говорить о чем угодно, потому что пламенное слово – в духе времени – становится разменной монетой, не более чем расхожей фразой. Комедия «На всякого мудреца довольно простоты» (1868) выделяется особенной остротой сатиры, поражающей мир московских бар и их новых прислужников – умных молодых людей дворянского сословия.

Время словно заново переписывает «Горе от ума» А.С. Грибоедова, «Ревизора» и «Мёртвые души» Н.В. Гоголя, первую сатирическую комедию Островского «Свои люди – сочтёмся». Центр пьесы – бедный дворянин Глумов – существует как бы в двух реальностях: бытовой и литературной, взаимодействующих друг с другом. В бытовой

реальности, становясь в угоду богачам и глупцом, и вольнодумцем, и льстецом, и ретроградом, и страстным влюбленным, Егор Глумов ловко использует тот литературный багаж, который составили ему принадлежность к дворянскому роду и природный ум в союзе с образованностью. Поэтому он всякий раз особенно убедителен для любого, с кем входит в общение ради собственных целей: каждый смутно сознает, что перед ним не человек, а фикция, и не реальная жизнь, а плод игры. Но каждый при этом ценит больше всего ее виртуозность и блеск, то, как игра может способствовать лично ему – воплощению его карьерных планов, укреплению затронутого гражданскими реформами статуса. Глумов нужен всем именно в этом, универсальном качестве: Чацкого, отчаившегося «воевать» и благоразумно спрятавшего свой «ум», а затем добровольно явившегося в лагерь Фамусовых и прикинувшегося Молчалиным и едва ли не Хлестаковым, для того чтобы, подобно Чичикову, «провернуть» аферу, сыграть свою игру. Комедия является сатирическим перифразом литературных мотивов, которые нашли актуальное применительно к современности, парадоксальное продолжение. Идея «своих людей», составивших не объявленное, но реально возникшее сообщество, делает разоблачение Глумова не существенным, а его поражение – словно бы мнимым, являя финал трагикомической «пьесы жизни». Подлец в ней – именно по причине подлости – изначально не мог ни победить, ни проиграть.

Актёрство в жизни поверяется в комедии «Лес» (1870), с одной стороны, общей атмосферой лицедейства, характерной для дворянских пореформенных имений, с другой – областью высокого искусства, которое указывает человеку путь из нравственного «леса», облагораживает «маленького человека», превращая его в «высокого героя». Нищий актер Несчастливцев, оказавшись между надуманной ролью (своеобразная форма житейского приспособленчества) и правдой искусства (форма духовной свободы), выбирает второе. «И там есть горе, дитя моё, – говорит он бедной воспитаннице, едва удержавшейся от самоубийства, – но зато есть и радость, которых другие люди не знают. Зачем же даром изнашивать душу! Кто здесь откликнется на твое богатое чувство!.. Кто, кроме меня? А там...»

Патриархальная идиллия разрушена безвозвратно. Если в комедии «Бедность не порок» исповедь и одновременно проповедь, произнесенная Любимом Торцовым, могла привести к восстановлению единого для всех морального закона, то в «Лесе» все свидетельствует о невозможности восстановить патриархальные связи: их не заменит безнравственный, с точки зрения этих законов, брак немолодой помещицы Гурмыжской с недоучившимся гимназистом; их некому восстанавливать, потому что из поместья в «большой мир» уходят воспитанница барыни Аксюша и последний Гурмыжский – вечный скиталец Несчастливцев.

Драматизм актерской судьбы как центральной проблемы пьесы, позволяющей создать в ней особую структуру, нечто подобное «театру в театре», волновал Островского и в дальнейшем, предопределив сквозную тематику ряда сочинений: «Комик XVII столетия» (1873), «Бесприданница» (1879), «Таланты и поклонники» (1881), «Без вины виноватые» (1883). Образ идиллии, казалось бы, далекий от современности, возник в совершенно неожиданном художественном воплощении в «весенней сказке» «Снегурочка» (1873), фольклорно-символической по форме и написанной белым стихом. Трагедия гибнущего чувства, нивелирования индивидуальной воли и, в целом, личного начала явно диссонировала с безмятежным миром берендеев, окрашивала горькой иронией этот бесконфликтный, как будто счастливый мир.

Идиллия заключала в глубине драму, смысл которой мог быть уяснен лишь с помощью психологизации художественного исследования действительности. В 70–80-е годы в творчестве Островского на первый план выходит жанр психологической драмы: акцент перемещается на судьбы женщин, наиболее ранимых в борьбе с обстоятельствами, в конфликтах с людьми, не знающими нравственных законов,

готовыми растоптать все самое святое: преданность, любовь, самопожертвование, бескорыстие и искренность. В этом жанре особенно заметна связь Островского с традициями психологической прозы. Драмы «Последняя жертва», «Без вины виноватые», «Таланты и поклонники» составили новое направление в отечественном театральном репертуаре, заложив начало поэтики, ведущей к театру А.П. Чехова.

Среди психологических драм «Бесприданница» (1879) занимает такое же место, как «Гроза» в контексте социально-бытовой драматургии дореформенного времени, подытоживая эпоху в общественном и литературном развитии 60–70-х годов.

«Они правы, я вещь, а не человек...»

Тема «горячего сердца» – сердца, гибнущего посреди людей, которые выслуживание ради денег предпочли «служенью красоте» («Снегурочка»), становится ведущей темой «Бесприданницы», получая новые психологические мотивации.

И «Бедная невеста»; и «Воспитанница», и «Гроза» в качестве главного лица уже выдвигали героиню, которую сложившиеся обстоятельства необратимо толкали к краю пропасти. В «Бесприданнице» метафорой, определяющей судьбу Ларисы, также является «обрыв» – в буквальном и переносном смысле слова. Как и в «Грозе», героиня видит в гибели возможность избавления от невыносимых душевных мук: «Стоять у решетки и смотреть вниз, закружится голова и упадешь... Да, это лучше ... в беспомощности, ни боли ... ничего не будешь чувствовать!»

Сходство «Бесприданницы» с «Грозой» – драмы разделяют двадцать лет – не внешнее и случайное, а внутреннее и закономерное. Первая же ремарка «Бесприданницы» кажется зеркальным отражением ремарки, открывающей «Грозу»: «Действие происходит в настоящее время, в большом городе Бряхимове, на Волге. Городской бульвар на высоком берегу Волги, с площадкой перед кофейной ... в глубине низкая чугунная решетка, за ней – вид на Волгу, на большое пространство: леса, села и проч...». Нечто похожее было в «Грозе»: «Общественный сад на высоком берегу Волги; за Волгой сельский вид». «Бульвар сделали, а не гуляют», – говорит в «Грозе» Кулигин. «Бесприданница» начинается словами слуги Ивана: «Никого народу-то нет на бульваре» и ответной репликой буфетчика Гаврилы: «По праздникам всегда так. По старине живем...». Своеобразие композиции обеих пьес в том, что в каждой из них рядом с активными, действующими героями – прямыми участниками драмы – есть ряд статичных, созерцающих персонажей, своего рода «зрителей». В «Грозе» это Кулигин, Шапкин, «разные лица» на бульваре. В «Бесприданнице» не только Иван и Таврило, но и окружающие Ларису «порядочные люди»: пожилой и очень богатый делец Кнуров и еще «очень молодой человек», но уже преуспевший купец Вожеватов. Лица на бульварах Калинова и Бряхимова – не одни и те же, поменялась их социальная окраска. Прежние говорили о том, что «Литва ... на нас с неба упала», что от грозы, «кому на роду написано, так никуда не уйдешь». Новые говорят исключительно о деньгах, об их власти над людьми. Предугадывая драматический финал отношений Паратова и Ларисы, Кнуров замечает: «Кажется, драма начинается». Он и Вожеватов с самого начала наблюдали за судьбой Ларисы будто притаившиеся хищники, готовые в любой момент ухватить добычу. Даже и в сочувствии Ларисе они остаются хладнокровными дельцами, что наиболее точно сформулировал Вожеватов: «Что делать-то! Мы не виноваты, наше дело сторона». «Зритель» изменился, но судьба любящей, правдивой натуры в холодном мире оказалась той же, обретая новую сложность и трагизм, хотя и не столь уже высокого, героического свойства.

По «Бесприданнице», как точки отсчета, рассыпаны указания на прежние мерки, прежние нравственные ценности. Отказываясь от незаконных посягательств на обладание Ларисой, Вожеватов проявляет осторожность, но отнюдь не честность или совесть. Свой отказ он обставляет, однако, традиционными, привычными по прежним пьесам Островского категориями, звучащими в этом случае как

самоопровержение: «Смелости у меня с женщинами нет: воспитание, знаете ли, такое, уж очень нравственное, патриархальное получил». «Патриархальное» воспитание не мешает Вожеватому впоследствии «разыгрывать» Ларису в орлянку и весьма вольно обращаться со знаменитым «купеческим словом». Он, не моргнув глазом, обманывает странствующего актера Счастливецова, по прозвищу Робинзон, уверяя, что для него «слово – закон, что сказано, то свято». Честь важна только в общении с нужными, в первую очередь, богатыми людьми: «Ведь я с вами дело имею, а не с Робинзоном», – говорит он Кнурову.

Сопровождая смехом свой рассказ о жалком положении Карандышева в доме Огудаловых («Когда ... никого из богатых женихов в виду не было, так и его придерживали... А как бывало, набежит какой-нибудь богатенький, так ... и не говорят с ним, и не смотрят на него»), Вожеватов тем самым затрагивает и позицию Ларисы. Это позиция, признающая важной только свою, собственную любовь, лично испытанные страдания, для себя лишь значимое решение о том, как избавиться от них. Кара^дышев, этот «смешной человек», оказался в роли жениха случайно, избран Ларисой на безлюдье. Но это уже совсем не та счастливая случайность, которая сделала бедного приказчика Митю женихом Любви Торцовой. В «Бесприданнице» до крайности доведенная своим положением Лариса «наотрез» объявляет матери: «Довольно, говорит, с нас сраму-то; за первого пойду, кто посватается, богат ли, беден ли, разбирать не буду». И если Митя и Люба, благодаря случайности, восстанавливают своей женитьбой равновесие, нарушенное самодурством в доме Торцовых, то Лариса и Карандышев так и остаются «случайными» женихом и невестой. Каждый из них надеется защитить свое самолюбие за счет другого, и оба терпят поражение. В этом смысле горькое признание Ларисы: «Я любви искала и не нашла», – является не только непосредственной реакцией на окончательный разрыв с Паратовым, но и общим неутешительным итогом всех ее жизненных исканий.

Равновесие общего и частного, которое раньше поддерживалось и регулировалось патриархальным бытом, исчезло, заменившись одним лишь принципом: каждый за себя. Разница между Ларисой и Катериной в том, что у Катерины всегда было ясное ощущение дурного и хорошего, дозволенного и недозволенного. Дом опостылел ей настолько, что могила оказалась милее. Ларисе же уже исторически невозможно осмыслить себя в противостоянии тому, что Добролюбов определил как «темное царство». Мрак остается завуалированным, незримым: все клянутся в любви и уважении, окружают вниманием, обставленным не только подарками, но и, что гораздо важнее, хорошими, правильными словами. Не случайно в момент прозрения перед мраком пропасти Лариса цитирует Лермонтова: «...В глазах как на небе светло», – глядя в глаза обманувшему ее Паратову. Если Катерине хватает мужества смотреть прямо в лицо действительности и идти в отношениях с ней до конца, каким бы печальным он ни был, то Ларису, скорее, влечет побег от действительности – не случайно Паратов говорит об ее не знающей преград любви: «Какая экзальтация!». Несчастье Ларисы – в потере естественной меры вещей в излишне широком диапазоне чувств: от пренебрежения – к признанию достоинств («вы хороший, честный человек» – о Карандышеве); от неверия и убежденности в невозможности счастья – до безграничной доверчивости и уверенности в реальности брака (когда речь идет о Паратове).

Подлинную реальность Лариса заменяет выдуманной действительностью, которая в ее мечтах ассоциируется с «сельским видом» за Волгой. Там, в воображаемой идиллии, не будет невыносимого положения бедной невесты, заманивающей богатых искателей; не будет «страшной, смертельной тоски» от сознания, что это положение постыдно и унижительно, и нет для него исхода. Лариса внушает себе, что любовь можно заменить покоем, «цыганский табор» – прогулками «по лесам» с корзиной грибов и ягод. Это еще один вариант придуманного счастья, еще одна надежда

спасти от подавляющей правды сущности. Убивает Ларису именно голая неприкрытая правда, которая вдруг обнажается посреди цыганского пения, любезных бесед, головокружительных фраз и любовных грез. Это та правда, которую внезапно постиг и Робинзон – единственный из «зрителей», не совсем лишенный сердечности: «О варвары, разбойники! Ну, попал я в компанию!»

Страшное самосознание, к которому пришла Лариса: «Они правы, я вещь, а не человек... Наконец слово для меня найдено». Выстрел Карандышева (еще в явлении VI действия III как бы невзначай прозвучала его реплика: «.. и этот пистолет пригодиться может») восстанавливает потерянные героиней целостность и спокойствие души. Станным образом оправдывается характеристика, данная Кнуровым: «Ведь в Ларисе Дмитревне земного, этого житейского нет... Ведь это эфир...» Только ценой жизни Лариса обретает то, чего не могла достичь в земном бытии: «со всем примириться, всем простить и умереть». Но последние, предсмертные слова ее звучат горькой самоиронией * – иронией по отношению к своим мечтам и не пожелавшим осуществить их внешним силам: «...вы все хорошие люди ... я вас всех ... всех люблю».

Особенность «Бесприданницы», на которой основан психологизм пьесы, в том, что сохранение амплуа и типичность персонажей сосуществуют с их неоднозначными качествами, допускающими множественность точек зрения, многообразные оттенки оценочных суждений. Это, в особенности, относится к Карандышеву и Паратову. «Маленький человек», Карандышев действительно смешон и жалок в своем тщеславии; не меньше, чем другие, он виноват в трагической гибели Ларисы. И все же наряду с презрением он даже и в шутовстве своем способен вызвать сочувствие, возвыситься до подлинного драматизма. Монолог Карандышева в сцене обеда, где над ним расчетливо и изощренно глумились «хорошие люди», несмотря на мелодраматизм, возможно поставить рядом с известным «трогательным местом» в «Шинели» Н.В. Гоголя.

Неоднозначен и блестящий Паратов, который издевается над Карандышевым, но с горячностью защищает достоинство бурлаков; раскаивается в том, что год назад жестоко обманул Ларису, но с помощью избитых способов «безбожно» вновь использует ее доверчивость. Прямо противоположны не только оценки, которые дают Паратову Карандышев и Лариса: «Сердца нет, оттого он так и смел» – «Я сама видела, как он помогал бедным, как отдавал все деньги, которые были с ним», но и самохарактеристики Паратова: «Что такое "жаль", этого я не знаю. У меня ничего заветного нет: найду выгоду, так всё продам, что угодно» – «Я ещё не совсем опошлился, не совсем огрубел; во мне врожденного торгашества нет; благородные чувства еще шевелятся в душе моей». Именно Паратову принадлежат слова, в которых заключена действительная правда об эпохе, объединяющей героев пьесы, – слова эти закономерно адресованы самому униженному из всех существу, Робинзону: «Применяйся к обстоятельствам, бедный друг мой! Время просвещенных покровителей, время меценатов прошло; теперь торжество буржуазии, теперь искусство на вес золота ценится, в полном смысле наступает золотой век».

Б.О. Костелянец видит в Ларисе сходство с Настасьей Филипповной из «Идиота» Ф.М. Достоевского и Анной Карениной из одноименного романа Л.Н. Толстого: всех героинь сближают неожиданные, нелогичные, опрометчивые поступки, диктуемые эмоциями, связанными с любовью, ненавистью, презрением, раскаянием. По мнению критика, «Бесприданница» – «пьеса с потрясающим осознанием-очищением. Тут его переживает самый благородный, самый прекрасный, самый глубокий человек – Лариса. И эта ее потребность в очищении, способность к нему, обнаруживаемая в финале, возвеличивает Ларису в наших глазах».

«Отец русской драматургии». Говоря о своем значении для русской литературы и культуры, Островский в первую очередь имел в виду театр. Созданные им пьесы ставились и продолжают ставиться на сцене столичных и провинциальных театров, при

жизни драматурга ими определялся репертуар Малого театра в Москве – его неслучайно именуют Домом Островского.

Островский завещал позднейшим поколениям веру в то, что «настоящее, здоровое искусство» пробьет себе дорогу – наперекор изобретениям «спекулянтов», «раздражающим любопытство или чувствительность», но не оставляющим в душеничего, «кроме утомления и пресыщения». «Только вечное искусство, – писал драматург, – производя полное, приятное, удовлетворяющее ощущение, т. е. художественный восторг, оставляет в душе потребность повторения этого же чувства – душевную жажду».

Основные понятия

Народная комедия, народная драма, общественная комедия, историческая хроника, речевой образ, амплуа, персонаж, внесценические персонажи, драматургическая интрига, речевое движение, драматургический конфликт, комическое, «натуральная школа», славянофильство, гоголевское направление.

Вопросы и задания

1. Какими причинами биографического и историко-литературного характера вызвано в творчестве Островского сатирическое направление, характеризующее ранний период его литературной деятельности?

2. Как понимал Островский назначение театра, какое содержание вкладывал в понятие «народный театр»?

3. Покажите близость ранних пьес Островского жанру нравоописательного очерка, традициям «натуральной школы» в целом. При этом отметьте своеобразие эстетической позиции драматурга сравнительно с общими началами «школы», обусловившее его творческую самобытность.

4. Дайте подробную характеристику каждого периода литературной деятельности Островского. Проследите его творческую эволюцию с точки зрения изменений в поэтике его произведений.

5. Подготовьте сообщение на тему «Островский в критике». Проанализируйте характер полемики относительно эстетической и социальной значимости драматургии Островского (Н.А. Добролюбов, А.А. Григорьев, Д.И. Писарев).

6. Что вкладывает Н.А. Добролюбов в основополагающее определение, характеризующее мир героев Островского: «темное царство»? Считаете ли вы это определение исчерпывающим?

7. Как проявились в драматургии Островского традиции предшествующей драматургии – Д.И. Фонвизина, А.С. Грибоедова, Н.В. Гоголя?

8. Как в «москвитянинском периоде» литературной деятельности Островского решается проблема положительного героя?

9. Покажите роль фольклорных элементов в драматургии Островского.

10. Раскройте смысл символики в поэтике пьес Островского («Гроза», «Лес» и др.).

Литература

Берковский НЯ. О мировом значении русской литературы. Л., 1975.

Вайль П., Генис А. Мещанская трагедия: Островский // «Звезда», 1992, № 7.

Вайман С. Гармонии таинственная власть. М., 1989.

Журавлева АЛ. Островский-комедиограф. М., 1981.

Журавлёва АЛ., Макеев М.С. Александр Николаевич Островский. М., 1997.

Журавлёва А.И., Некрасов В. Н. Театр Островского. Книга для учителя. М., 1986.

Карушева МЮ. Славянофильская драма. Архангельск, 1995.

Костелянец В. «Бесприданница» А.Н. Островского. Л., 1982.

- Лакшин ВЛ. Александр Николаевич Островский. М., 1997.
- Лотман ЛМ. А.Н. Островский и драматургия его времени. М.; Л., 1961.
- Лотман ЛМ. Островский и литературное движение 1850–1860-х годов. – В кн.: А.Н. Островский и литературно-театральное движение XIX–XX веков. Л., 1974.
- Ревякина Л. А.Н. Островский. Жизнь и творчество. М., 1949.
- Скатов Н. Создатель народного театра (А.Н. Островский). – В его кн.: Далекое и близкое. Литературно-критические очерки. М., 1981. С. 150–174.

Лекция 7
ПОЭЗИЯ СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА

ФЁДОР ИВАНОВИЧ ТЮТЧЕВ

(1803 – 1873)

План:

1. Поэтическая космогония Ф. И. Тютчева. Основные константы художественного мира
2. Жанрово-стилевое своеобразие лирики Ф. Тютчева

Поэтическая космогония Ф. И. Тютчева. Основные константы художественного мира

Федор Иванович Тютчев – гениальный русский лирик, связавший поэзию XVIII столетия с поэзией века XX. В его лирике преломились художественные искания Ломоносова, Державина, Пушкина, Лермонтова, поэтов-любомудров, Некрасова. Придав им философскую обобщенность и эстетическое своеобразие, Тютчев стал близким новым поколениям поэтов, русскому «серебряному веку».

История «открытия» поэзии Ф. Тютчева в русской критике. Долго и трудно шла поэзия Тютчева к русскому читателю. Виной тому – особые обстоятельства жизненной и литературной судьбы поэта. Первые публикации стихотворений Тютчева появились, когда начинающему поэту было всего шестнадцать лет.

В 1822 г., поступив на службу в Государственную коллегию иностранных дел, Тютчев уезжает в Мюнхен в качестве сверхштатного сотрудника русской миссии. На целых 22 года, посвятив себя дипломатической карьере, он будет оторван от литературной жизни России и русского читателя, изредка публикуя свои стихотворения в случайных альманахах и сборниках. Единственным исключением окажется подборка из 24 стихотворений, помещенная в пушкинском «Современнике» за 1836 г. И та была издана, по сути, анонимно, без указания полного имени автора, скрывшегося за инициалами «Ф.Т.». Даже когда Тютчев, после множества личных утрат, испытав потрясения в служебной карьере и на поприще общественно-политической жизни, сумел-таки к моменту своего возвращения в Россию (это случилось в 1843 г.) завоевать популярность государственного деятеля и авторитетного публициста, как поэт он своим соотечественникам оставался почти неизвестен.

Честь первооткрывателя Тютчева-поэта принадлежит Н.А. Некрасову. Он извлёк из небытия подборку стихотворений, опубликованных тому времени в забытом пушкинском «Современнике» (1836), и в статье «Русские второстепенные поэты» (1849) ещё раз публично «перечитал» тютчевские строки, буквально открывая читателю глаза на художественное совершенство и глубину мысли стихов «Ф.Т.», сетуя попутно на авторское инкогнито. Наконец, в 1854 г. И.С. Тургенев опубликовал в некрасовском «Современнике» 111 стихотворений Тютчева. Так, спустя 35 лет после начала поэтической деятельности Тютчева наконец-то был прерван заговор молчания вокруг его имени и творчества. Столь долгое вхождение Тютчева в элиту русских поэтов наложило особый отпечаток на восприятие и критическую оценку современниками его творческого наследия. Во-первых, оно часто осмысливалось вне того историко-культурного контекста, в котором зарождалось и развивалось, ибо сам этот контекст был неизвестен и непонятен русскому читателю 1850-х годов.

Во-вторых, этот «поздний», из эпохи 1850-х годов, взгляд на лирику поэта более раннего этапа приводил к естественным искажениям ее смысла и стиля, порождая желание многое «подправить» в стихах поэта, что нанесло существенный вред его стихотворному наследию. В частности, досих пор не преодолены до конца последствия редакторской «правки» Тургенева, издавшего сборник «Стихотворений» Тютчева в 1854 г. с серьезными изменениями авторского текста.

И, наконец, в-третьих, при жизни поэта так и не вышло собрание его сочинений, в котором автор принял бы непосредственное участие. Сам Тютчев не систематизировал свой архив, часто писал стихотворения на случайных клочках бумаги, без датировки и

последующего авторского редактирования. Он даже не просматривал тексты, которые его друзья и родственники готовили набело для издания. Эти особенности творческой психологии поэта тоже долгое время затрудняли процесс понимания его поэтической мысли. «У него не то что мыслящая поэзия, – а поэтическая мысль; не чувство рассуждающее, мыслящее, – а мысль чувствующая и живая», – так научно точно и, вместе с тем, образно определял первый биограф поэта И.С. Аксаков существо тютчевского стиля. И выводил из этого суждения важное следствие: «От этого внешняя художественная форма не является у него надетою на мысль, как перчатка на руку, а срослась с нею, как покров кожи с телом, сотворена вместе и одновременно, одним процессом: это сама плоть мысли» (Аксаков И.С. Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886. С. 107)..

Эта цитата обошла едва ли не все критические и литературоведческие работы о поэзии Тютчева, написанные в XX столетии. И всё же оставаясь для многих исследователей программною, она до сих пор не нашла адекватного методологического инструментария. В каких теоретических категориях поэтики нужно описывать и доказывать аксаковскую формулу: «не чувство рассуждающее, мыслящее, – а мысль чувствующая живая»? Как понимать применительно к поэзии Тютчева это бесспорное единство в ней образа и мысли? Как отражается это единство на жанрово-стилевом своеобразии тютчевской лирики? Вот примерный круг вопросов, на которые предстоит дать ответ в настоящей главе.

В историко-литературной науке общим местом стала мысль о единстве и системности поэтической образности Тютчева. В современных исследованиях русской поэзии XIX в. эта системность получила своё закрепление в разработке эстетической категории «художественный мир». Под этой категорией понимается воплощённая в художественном тексте (совокупности текстов) система представлений о мире, сформировавшаяся в сознании человека, человеческой общности, нации, человечества в целом. По определению В.Е. Хализева, мир литературного произведения – это «художественно освоенная и преображенная реальность» (Хализев В.Д. Теория литературы. М., 1999. С. 158). Иными словами этот мир не тождествен реальному, он условен, поскольку создаётся с помощью вымысла и организуется согласно своим внутренним законам (отсюда его иногда называют «внутренним миром» произведения (Лихачёв Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы, 1968, № 8).

Художественный мир тютчевской поэзии и есть именно такая условная модель бытия, посредством образного языка объясняющая его происхождение и структуру, воссоздающая жизнь его основных стихий, законы времени и пространства. К тютчевской поэзии больше, чем к какой-либо другой в XIX веке, применимо понятие мифопоэтического творчества, т. е. творчества, в основе своей содержащего художественный миф о Вселенной. В этой связи принято говорить о поэтической космогонии Тютчева. Так, давно замечено, что пейзажная лирика поэта – это больше, чем просто конкретно-чувственное переживание природы. Пейзажные образы Тютчева нередко представляют собой не просто природные реалии, но субстанциональные силы, стихии бытия. Образы воды, грозы, огня, ночи, дня, солнца, звёзд, ветра, гор и т. п. являются в тютчевской лирике героями индивидуально-авторского мифа о Природе, в чём-то аналогичного созданием античной философии и литературы, в чём-то напоминающего натурфилософию Ф. Шеллинга и немецких романтиков, но определённо не сводимого к какому-то одному культурному источнику. Несомненно одно: перед нами особая, поэтическая вера в божественную одухотворённость мироздания, в богоподобность Природы – вера, сближающая мироощущение Тютчева с романтической традицией – творчеством иенских романтиков, И.-В. Гёте, В.А. Жуковского, поэтов-любомудров. Поэтому, когда мы говорим об условности

художественного мира Тютчева, следует помнить: он условен только для современного читателя; для самого же поэта этот мир, безусловно, реален:

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...

(«Не то, что мните вы, природа...», середина 1820-х годов)

Логично задаться вопросом, что же это за миф и как он формирует целостность и системность художественного мира Тютчева? И хотя существует мнение, что вопросы эти праздные и что, мол, суть поэтического открытия Природы в творчестве Тютчева заключается вовсе не в создании собственной художественной мифологии, «не в системе мыслей, а в самообразе мыслителя» (История всемирной литературы: В 8 т. Т. 6. М., 1989. С. 345), думается, что важно и то, и другое. По крайней мере, усилия последних лет отечественных исследователей были направлены как раз на реконструкцию основного художественного мифа поэзии Тютчева. В его основе, как показал Ю.М. Лотман, лежит фундаментальная оппозиция «Бытие – Небытие», которая может варьироваться в разных образно-тематических рядах: «Хаос – Космос», «Смерть – Жизнь», «Ночь – День», «Небо – Земля», «Океан (Бездна) – Человек», «Север – Юг» (Лотман Ю.М. Поэтический мир Тютчева // Тютчевский сборник. Таллин, 1990. С. 111 и др.). Члены этих оппозиций могут меняться местами. Например, в одних стихотворениях день, а значит, космос и жизнь, оцениваются как ложное бытие, т. е. как «небытие». День – «покров <...> златотканый», он наброшен богами «над бездной» специально для слабого человека. Дневной покров поддерживает в человеке иллюзию жизни, предательски скрывая от него ночную первооснову мира, «бездну», которая рано или поздно заявит о себе и даст почувствовать человеку хрупкость его «дневного» существования («День и ночь», 1839). День часто оценивается как форма духовной смерти, жалкого прозябания, медленного «тления» человеческой жизни («в однообразье нестерпимом» («Как над горячею золой...», 1830). День (жизнь, космос, Юг) нередко ассоциируется у Тютчева с огнём, и в этом случае огонь выступает как сила губительная и разрушительная: «О, как лучи его багровы, // Как жгут они мои глаза!...» («Как птичка, раннею зарей...», 1830-е). В замкнутом пространстве человеческой жизни «огонь» и «свет» начинают уничтожать всё живое. «Раскалённые лучи», «пламенные пески», «обгорелая земля» – вот атрибуты мира, который по странной ошибке называется жизнью («Безумие», 1830?) (О семантике образа огня подробнее см.: Козырев Б.М. Письма о Тютчеве // Литературное наследство. Т. 97. Кн. 1. М., 1988. С. 106–108).

Напротив, ночь в ряде стихотворений оценивается положительно и знаменует причастность человека ко всей полноте бытия. Ночь уничтожает ложные границы дневного мира («Святая ночь на небосклон взошла...», 1850), восстанавливает связь человека с первоосновами мироздания, даёт ощутить единство своего «я» с породившим его целым: «Всё во мне, – и я во всём...». Молитвенный призыв, венчающий стихотворение «Тени сизые смешались...» (1830-е), – «Дай вкусить уничтоженья, // С миром дремлющим смешай» – становится лейтмотивом и других «программных» тютчевских текстов («Как над горячею золой...»; «Весна», 1838; «Смотри, как на речном просторе...», 1851 и др.). Во всех этих случаях ночь отождествляется с другой важнейшей субстанцией тютчевского поэтического мира – хаосом. Несмотря на свою бесформенность, буйство разрушительных сил хаос выступает в качестве созидательной силы мироздания. Он и пугает, и властно манит человека. В «глухо-жалобных» звуках ветра, поющего «про древний хаос, про родимый», – «мир души ночной» «жадно» «внимает повести любимой» («Очём ты воешь, ветер ночной...», 1830-е). В стихотворении «Сон на море» (1833) именно погруженность человеческой души в хаос морских звуков, полное растворение в

беспредельности морской стихии дают человеку возможность сполна ощутить гармонию бытия: «Земля зеленела, светился эфир, // Сады, лабиринты, чертоги, столпы... <...> // По высям творенья я гордо шагал...»

Таким образом, хаос в тютчевской космогонии нередко сигнализирует о превращении раздора стихий в космос, т. е. в порядок, а растворение человеческого «я» в безличном хаосе означает не приобщение к небытию, а, наоборот, высший подъём духовных сил, упоение жизнью, сопричастность к полноте бытия. «Певучесть есть в морских волнах, // Гармония в стихийных спорах» – этой поэтической вере Тютчев, несмотря на все мучительные колебания и сомнения, останется преданна протяжении всего творческого пути. В этой связи уместно сказать о культе стихии воды в художественном мире Тютчева. Его детально обосновал Б.М. Козырев (Козырев Б.М. Письма о Тютчеве... С. 98–106). Он отметил бесконечное разнообразие форм – от мирового океана до человеческих слёз, в которых эта стихия может выступать в качестве первоосновы тютчевского поэтического мира. Недаром образы воды, как правило, сопровождают описание таких субстанциональных сил, как бездна, ночь, мировой хаос, и вместе с ними сигнализируют о первоначальной слиянности (сейчас бы мы сказали – синкретизме) всех элементов мироздания, в том числе и человека, которые впоследствии, в процессе космогонической эволюции выделились из породившего их хаоса, всеобъемлющего «животворного океана», обособились в своей отдельности и по закону мирового возмездия как нарушившие исходное единство Вселенной подлежат уничтожению и возвращению в породившее их материнское лоно хаоса.

Трагическая вина человека в художественном мире Тютчева и заключается в стремлении поставить свое «я» выше породившего это «я» целого, осмыслить свою индивидуальность и самоценность в качестве единственной реальности бытия. Эта «призрачная свобода» и приводит человека к разладу с природой, к забвению её языка. И тогда ночь ему «страшна» («Деньи ночь»), и «дневное», «культурное» сознание человека пугается тех «бурь», того страстного желания слиться без остатка с «беспредельным», того напряжённого вслушивания в завывания ветра, которое оно неожиданно открывает в мире своей же «души ночной» («О чём ты воешь, ветер ночной...»). И тогда день уже кажется «отрадным» и «любезным», а «святая ночь» лишь острее даёт человеку почувствовать своё сиротство и неизбывное одиночество во Вселенной:

На самого себя покинут он –
Упразднён ум, и мысль осиротела –
В душе своей, как в бездне погружён,
И нет извне опоры, ни предела.
(«Святая ночь на небосклон взошла...»)

В одних и тех же стихотворениях переживание самого контакта с «бездной», «хаосом», «беспредельным» весьма противоречиво и может совмещать прямо противоположные оценки. Лирическое «я» Тютчева испытывает мучительные колебания в момент перехода границы между «человеческим» и «природным», между конечностью своего ограниченного, но конкретного и знакомого «дневного» бытия и бесконечностью захватывающего дух, но абстрактного и безличного в своей основе «ночного» инобытия – хаоса, всепоглощающей бездны. По сути, это «я» постоянно тяготеет к пограничному, совмещающему несовместимое положению между двумя мирами:

О, вещая душа моя,
О, сердце полное тревоги,
О, как ты бьёшься на пороге
Как бы двойного бытия!..
(«О, вещая душа моя...», 1855)

В этой связи необходимо поставить вопрос об эволюции художественного мира поэзии Тютчева. В ряде исследований, в частности в упоминавшихся уже работах Б.М. Козырева и В.В. Кожина, предпринимались попытки условно разграничить поэзию Тютчева на два периода: ранний (1820–1830-е годы) и поздний (1850–1860-е годы). В раннем периоде путь к гармонии мироздания пролегал через жертвенную гибель конкретной человеческой индивидуальности во имя слияния её с беспредельным. Главным предметом переживания лирического «я» были космические стихии, имевшие для этого «я» значение всеобщей необходимости, непреложной в своей трагической сути. Мироздание понималось то как слепая, безличная сила, равнодушная к единичному человеку, то как суровая, но властно зовущая прародина, начало всех начал. Формула «Всё во мне, и я во всём» из стихотворения «Тени сизые смесились...» могла оцениваться по-разному: то как благой закон бытия, то как выражение его безликости и аморфности. В художественном мире Тютчева, соответственно, преобладало тяготение к манифестации абстрактных аллегорий, к созерцанию «высоких зрелищ» мировых коллизий, роковой игры всеобщих стихий («Цицерон», 1830; «Как океан объемлет шар земной...», 1830 и мн. др.). Форма лирического повествования от безличного «мы» нередко доминировала над повествованием от «я».

В поздней лирике все громче начинает звучать личная, интимная тема. Например, в стихотворении «День вечереет, ночь близка...» (1851) ночь не воспринимается лирическим героем как нечто всеильное и подавляющее человеческое «я». Ночной пейзаж дан сквозь призму личностного переживания; он явно «очеловечен» и не воспринимается как метафизическая абстракция. Сам же образ возлюбленной дан на грани «двойного бытия». Она – «воздушный житель, может быть, // Но с страстной женскою душой». Формула «Ты со мной, и вся во мне» из стихотворения «Пламя рдеет, пламя пышет...» (1855) наиболее полно выражает пафос поздней тютчевской лирики и отчётливо противостоит формуле раннего творчества – «Всё во мне, и я во всём». В стихотворении «Два голоса» (1850) между отрешённым олимпийским и смертным человеческим бытием устанавливаются уже отношения не столько жёсткого подчинения, сколько диалога двух по-своему равноценных позиций, «двух голосов» одного и того же авторского сознания (Блестящий анализ сложной полифонической структуры этого стихотворения см.: Бройтман СЛ. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. М., 1997. С. 152–161).

Структура конфликта в художественном мире позднего Тютчева становится всё более подвижной, тяготеющей не к однозначной антитезе, а к сложному сопоставлению «голосов» человека и мироздания. Однако подобные разграничения между ранней и поздней лирикой Тютчева, конечно, не следует понимать буквально. Речь может идти лишь о самой общей тенденции, доминирующей в том или ином периоде творчества; так как уже в раннем периоде художественный мир Тютчева тяготел к поэтизации именно пограничных состояний мира и человека, к переживанию «переходных» зон контакта двух «правд». Показательна в этом отношении любовная лирика поэта.

Замечено ещё В. Брюсовым, что любовь в поэзии Тютчева – это больше, чем просто конкретно-психологическое чувство. Очень часто она выступает аналогом таких субстанциональных сил художественного мира, как хаос, ночь, беспредельное (Брюсов ВЛ. Далекие и близкие: Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней. М., 1912. С. 8–9).

Взаимоотношения любящих – это те же отношения человека и инобытия, человека и хаоса: «...И роковое их слиянье, // И поединок роковой» («Предопределение», 1851–1852). Приобщение к стихии любви, растворение в душевной «бездне» другого нередко сопряжено со страданием, а порою – и с гибелью.

Одновременное сосуществование «слияния» и «поединка» выражается в совмещении контрастных эмоций. Любовь приносит лирическому герою и его возлюбленной одновременно печаль и радость («Двум сёстрам», 1830), тоску и блаженство («Из края в край, из града в град...», 1834), «блаженством безнадёжностью» («Последняя любовь», 1852), наслаждение и страдание («Я очи знал, – о, эти очи...», 1852).

Уже в достаточно раннем стихотворении «Люблю глазатвой, мой друг...» (1836) взгляд женщины наделяется как «дневной», «пламенно-чудесной» властью, которая несёт в земной мир ощущение гармонии («окинешь бегло целый круг»), так и властью неупорядоченной, буйной стихии, которая напоминает вторжения хаоса:

Наесть сильней очарованье:

Глаза, потупленные ниц,

В минуту страстного лобзанья,

И сквозь опущенных ресниц

Угрюмый, тусклый огонь желанья...

Для сравнения: «Словно тяжкие ресницы // Подымались над землёю, // И сквозь беглые зарницы // Чьи-то грозные зеницы // Загорались порою...» – таков мифопоэтический образ июльской грозовой ночи в стихотворении «Не остывшая от зною...» (1851). Лирического героя привлекают и красота «пламенно-чудесной» страсти, и обаяние страсти разрушительной, «ночной». Выбор в пользу какой-то одной модели чувства не происходит. Противительный союз «но», с которого начинается вторая строфа, и форма сравнительной степени прилагательного «сильный» свидетельствуют только об ином, более интенсивном характере страсти в случае прорыва инобытия в «дневную» жизнь героев.

Вообще положительные и отрицательные оценки стихии любви в художественном мире Тютчева всегда идут рядом. Так, «близнецами» в аналогичном по заглавию стихотворении (1852) названы «самоубийство и любовь». Экспрессивно окрашенные антонимы «прекрасный» и «ужасный», поставленные рядом, а также оксюморон «ужасное обаянье» весьма напоминают манящую и в то же время пугающую власть хаоса над человеческой душой: «И в мире нет четы прекрасней, // И обаянья нет ужасней, // Ей предающего сердца...»

Таким образом, подход к лирике Тютчева как к целостному художественному миру позволяет выявить системные связи между тематически различными текстами, преодолеть дискретность в изучении поэзии Тютчева («политическая лирика», «любовная лирика», «ночная поэзия» и т. п.), понять её как динамичную систему, всекомпоненты которой взаимосвязаны и подчиняются общим художественным законам.

Жанрово-стилевое своеобразие лирики Ф. Тютчева

Жанровая поэтика Тютчева также подчиняется закону «двойного бытия», в ней столь же интенсивно протекает синтез полярностей, что и на уровне её мифопоэтики. Ю.Н. Тынянов убедительно доказал, что лирика Тютчева представляет собой поздний продукт переработки жанровой основы высокой ораторской поэзии XVIII в. (торжественная ода, дидактическая поэма) и её переподчинения функциям романтического фрагмента: «Словно на огромные державинские формы наложено уменьшительное стекло, ода стала микроскопической, сосредоточив свою силу на маленьком пространстве: "Видение" ("Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья..."), "Сны" ("Как океан объемлет шар земной..."), "Цицерон" и т. д. – всё это микроскопические оды» (Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 46). Нередко всего одна сложная метафора или одно развернутое сравнение – эти реликты одической поэтики – сами по себе способны у Тютчева образовать завершённый текст («23 ноября 1865 г.»; «Как нитяжёл последний час...», 1867; «Поэзия», 1850; «В разлуке есть высокое значенье...», 1851). Афористичность концовок, ориентация на композицию эпиграммы с её парадоксальной заострённостью

мысли создают ситуацию, в которой компоненты одического мышления гораздо эффективнее реализуют заложенную в них художественную семантику.

От архаического гостия XVIII в. поэзия Тютчева унаследовала ораторские зачины («Не то, что мните вы, природа»; «Нет, мера есть долготерпенью» и т. п.), учительские интонации и вопросы-обращения («Но видите ль? Собравшись в дорогу»), «державинские» многосложные («благовонный», «широколиственно») и составные эпитеты (« пасмурно-багровый »; « огненно-живой », « громокипящий», «мглисто-лилейно», «удушливо-земной», «огнезвёздный» и т. п.). Собственно, в русской поэзии 1820–1830-х годов Тютчев был далеко не первым, кто открыто ориентировался на затруднённые, архаические формы лексики и синтаксиса. Это с успехом делали поэты-любомудры, в частности С.П. Шевырёв. Считалось, что такой «шершавый» слог наиболее приспособлен для передачи отвлечённой философской мысли. Однако у Тютчева, также принадлежавшего в начале поэтического поприща к окружению любомудров, весь этот инструментарий риторической поэтики нередко заключен в форму чуть ли незаписки, написанной «между прочим», с характерными «случайными», как бы второпях начатыми фразами: «Нет, моего к тебе пристрастья», «Итак, опять увиделся я с вами», «Так, в жизни есть мгновенья», «Да, вы сдержали ваше слово» и т. д. Подобное сращение оды с романтическим фрагментом придаёт совершенно новое качество «поэзии мысли». В ней свободно начинает сочетаться жанровая память различных по своему происхождению стилевых пластов. Например, в стихотворении «Полдень» (конец 1820-х) мы видим сложное сочетание идиллической (Пан, нимфы, сладкая дремота), одической («пламенная и чистая» небесная «твердь») и элегической («лениво тают облака») образности. Создается ситуация диалога различных поэтических эпох, возникают напряженные ассоциативные переклички смыслов на сравнительно небольшом пространстве пейзажной зарисовки (Шайтанов И.О. Федор Иванович Тютчев: поэтическое открытие природы. М., 1998. С. 26–27).

Вообще словоупотребление Тютчева с необычайной экспансией вторгается в семантику традиционных поэтических тропов и преобразует её изнутри, заставляя слово вибрировать двойными оттенками смысла. Например, образ «сладкой дремоты» из стихотворения «Как сладко дремлет сад тёмно-зелёный...» (1830-е) –

Как сладко дремлет сад тёмно-зелёный,
Объятый негой ночи голубой;
Сквозь яблони, цветами убелённой,
Как сладко светит месяц золотой! <...>–

ещё тесно слит с его традиционным смыслом в «школе поэтической точности» Жуковского – Батюшкова: греза, мечта, сфера контакта лирического «я» с невыразимым в природе (ср. у Жуковского: «Как слит с прохладой растений фимиам! // Как сладко в тишине у берега струй плесканье! // Как тихо веянье зефира по водам...»). И в то же время, по мере развёртывания лирического сюжета, эта метафора, не утрачивая поэтических ассоциаций с привычным контекстом, начинает выявлять свои связи с индивидуальным художественным миром Тютчева: появляются образы ночи-«завесы», «изнеможения», «хаоса», в котором «роится» странный, пугающий гул ночных звуков и голосов... Возникает динамическое напряжение между традиционным и новым семантическим контекстом одних и тех же слов-сигналов. Поверх традиционной, стёртой семантики наплаивается семантика индивидуально-авторская.

Несомненными чертами жанрово-стилевого новаторства отмечена и любовная лирика Тютчева, особенно поздняя, посвящённая «последней любви» поэта – Елене Денисьевой. Все исследователи сходятся во мнении, что эта лирика представляет собой несобранный цикл, отмеченный единством новых тематических и сюжетно-композиционных решений. «Е.А. Денисьева, – отмечал биограф поэта Г. Чулков, – внесла в жизнь поэта необычайную глубину, страстность и беззаветность. И в стихах Тютчева вместе с этой любовью возникло что-то новое, открылась новая глубина,

какая-то исступленная стыдливость чувства и какая-то новая, суеверная страсть, похожая на страдание и предчувствие смерти» (Чулков Г. Последняя любовь Тютчева. М., 1928. С. 40).

«Денисьевский цикл» Тютчева, куда вошли такие стихотворения, как «Последняя любовь», «О, как убийственно мы любим...» (1851), «Она сидела на полу...» (1858), «Весь день она лежала в забытии...» (1864) и др., с одной стороны, наполнен узнаваемыми штампами романтической любовной фразеологии («лазурь ... безоблачной души», «воздушный шёлк кудрей», «убитая радость», «пастьготов был на колени», «скудеет в жилах кровь», «любишь искренно и пламенно», «святилище души твоей» и т. п.), причём чуть ли в вычурном вкусе Бенедиктова или даже жестокого романса, а с другой стороны, самим мелодраматизмом положений предвосхищает «погибельную», на грани жизни и смерти, любовную драму романов Достоевского. Ещё Г.А. Гуковский, доказывая сходство «денисьевских» текстов с поэтикой прозаического романа второй половины XIX в., отмечал умение Тютчева «рисовать в коротком лирическом стихотворении сцену, в которой оба участника даны и зрительно, и с «репликами», и в сложном душевном конфликте». Отмечалась подробная (насколько, разумеется, это возможно в границах лирического рода) прорисовка «мизансцены», предметного фона, роль психологического жеста («Она сидела на полу // И груди писем разбирала, // И как остывшую золу, // Брала их в руки и бросала») (Гуковский Г.А. Некрасов и Тютчев. К постановке вопроса // Научный бюллетень Ленинградского ун*-та, 1947, № 16–17. С. 53). К этим наблюдениям следует добавить намеренную затруднённость стиха, метрические перебои («Последняя любда»), создающие будничную интонацию, таже установку на диалогичность лирического повествования. Последняя, в частности, выражается в постоянных переходах от 3-го лица к 1-му, от 1-го лица ко 2-му в рамках одного и того же текста. Например, повествуя в стихотворении «Весь день она лежала в забытии...» о своей возлюбленной в 3-м лице, лирический герой в финале даёт реплику самой героини от её лица: «О, как всё это я любила!», а в последней строфе, словно откликаясь на слова умершей, неожиданно обращается к ней на «ты»: «Любила ты...» Отрешённо-созерцательный рассказ о прошедшем в итоге приобретает черты страстного диалога с героиней: событие как бы вырывается из плена смерти и предстаёт совершающимся сейчас, на глазах читателя, во всей ослепительной силе и остроте переживаемой трагедии. Аналогичную смену планов и лиц повествования можно заметить и в других стихотворениях денисьевского цикла («В часы, когда бывает...», 1858).

Итак, поэзия Тютчева представляет собой своеобразное промежуточное звено между поэзией пушкинской эпохи 1820–1830-х годов и поэзией нового, «некрасовского» этапа в истории русской литературы. По сути, эта поэзия явилась уникальной художественной лабораторией, «переплавившей» в своём стиле поэтические формы не только романтической эпохи, но и эпохи «ломоносовско-державинской» и передавшей в концентрированном виде «итоги» развития русского стиха XVIII – первой трети XIX в. своим великим наследникам.

Само «второе рождение» Тютчева, открытого Некрасовым в 1850 г. в списке «русских второстепенных поэтов», – факт почти мистический и, как всё мистическое, глубоко закономерный. Он был открыт тем поэтом, стиль которого, прозаичный и «шероховатый», во многом подготовил в собственном творчестве. Но, по сути, такова уж судьба Тютчева, что он «умирал» и «рождался» в истории русской поэзии несколько раз.

В следующий, уже после Некрасова, раз Тютчева откроет Вл. Соловьев в своей знаменитой критической статье 1895 г., причем откроет его уже как поэта-«мифотворца», увидевшего мир как живую «творимую легенду» и передавшего это ясновидческое знание своим потомкам. Так Тютчев на рубеже веков провозглашается уже родоначальником «символической школы» русской поэзии. И, кто знает, сколько

ещё «открытий» Тютчева ожидают отечественную культуру, ибо кладёзэтот поистине неисчерпаемый...

Основные понятия

Художественный мир, мифопоэтическое творчество, основные оппозиции художественного мира, антитеза, со-противопоставление, амбивалентность, «фрагментарная ода», одический стиль, развернутое сравнение, «денисьевскийцикл», прозаизация лирики, метрические сбои.

Вопросы и задания

1. Дайте определение термина «художественный мир» произведения. Почему методология анализа лирики Тютчева как целостногохудожественного мира наиболее соответствует типу художественного мышления поэта?

2. Проанализируйте стихотворение Тютчева «Не то, что мните вы, природа...» как пантеистический манифест поэта. Что такое пантеизм как философское направление? В чём заключается своеобразиеособенно тютчевского пантеизма?

3. Дайте анализ основных оппозиций художественного мира Тютчева. Как они помогают понять художественную онтологию и реконструировать основной поэтический миф творчества Тютчева?

4. Проанализируйте «любовную» и «политическую» лирику Тютчева с точки зрения воплощения в них фундаментальных оппозиций художественного мира поэта.

5. Какие особенности композиции и стиля присущи жанру «одического фрагмента» Тютчева? Традиции каких поэтических жанров он в себя вбирает?

6. Что сближает «Денисьевский цикл» лирики Тютчева с поэтикой социально-психологического романа второй половины XIX в.? Есть ли сходство с явлением «прозаизации» в лирике Н.А. Некрасова (ср. с так называемым «панаевским циклом»)?

7. На примере двух-трёх стихотворений покажите особенности поэтического словоупотребления Тютчева.

Литература

1. Зунделович, Я.О. Этюды о лирике Тютчева. Самарканд, 1971.
2. Литературное наследство. Т. 97. Федор Иванович Тютчев. Кн. 1–2. М., 1990.
3. Коровин ВЛ. Произведения Ф.И. Тютчева. Поэзия. – В кн.: Ф.И. Тютчев. Школьный энциклопедический словарь. М., 2004.
4. Пигарев К.Л. Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962.
5. Скатов Н.Л. Некрасов и Тютчев (два цикла интимной лирики). В кн.: Н.А. Некрасов и русская литература. М., 1971.
6. Соловьёв Вл. Поэзия Ф.И. Тютчева. В кн.: Соловьёв В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991.
7. Толстогузов П.Л. Лирика Ф.И. Тютчева: поэтика жанра. М., 2003.
8. Тынянов Ю.Л. Вопрос о Тютчеве. В его кн.: Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977: Тютчевский сборник. Таллинн, 1990.

АФАНАСИЙ АФАНАСЬЕВИЧ ФЕТ (1820–1892)

План:

- 1) Эстетический идеал А. Фета и его происхождение. Программные стихотворения и статьи.
- 2) Лирика А. Фета 1840–1850-х гг. Чувство красоты и художественные способы его выражения
- 3) Жанрово-стилевые особенности поздней лирики А. Фета. Выпуски сборника «Вечерние огни»

Афанасий Афанасьевич Фет (Шеншин) – один из величайших русских лириков, поэт-новатор, смело продвинувший вперед искусство поэзии и раздвинувший его границы для тончайшей передачи мимолетных, неуловимых движений человеческого сердца.

Эстетический идеал А. Фета и его происхождение. Программные стихотворения и статьи

Формула «Фет – поэт чистого искусства» настолько прочно вошла в ценностный обиход советского литературного обывателя, настолько прочно укоренилась в школьных и вузовских учебниках по русской литературе, что понадобились напряженные усилия литературоведов, чтобы вытравить из этого штампа идеологический оценочный смысл, заложенный в него еще революционно-демократической критикой рубежа 1850–1860-х годов, и представить художественный мир этой поэзии в его подлинном виде. Но вот парадокс. Даже сегодня, когда Фет назван «одним из тончайших лириков мировой литературы» (Благой Д.Д. Мир как красота // Фет А.А. Вечерние огни. М., 1971. С. 551), а в его таланте усматривают то «бетховенские черты», то «своеобразное моцартианство», близкое к гению Пушкина (Скатов Н.Л. Лирика А.А. Фета: (истоки, метод, эволюция) // Русская литература. 1972, № 4. С. 80), в ряде работ можно встретить обвинения Фета то в «эстетическом сектантстве» (Скатов Н.Л. Лирика А.А. Фета... С.90), то в «воинствующем эстетизме» (Бухштаб Б.Я. А.А. Фет. Очерк жизни и творчества. Л., 1990. С. 37), а то и в «цинично-шовинистическом пафосе» отдельных стихотворений (Кулешов В.Л. Вопросы литературы. 1975, № 9).

Причем, как правило, все эти обвинения звучат не столько по адресу Фета-поэта, сколько по адресу Фета – критика и публициста. Сложилось даже негласное правило отделять одно от другого: мол, «программные» выступления Фета гораздо слабее и, как следствие, тенденциознее, чем та же «программа», но воплощенная в художественную плоть его поэзии. Поэтому и статьи Фета по вопросам искусства, как правило, всегда цитируются лишь в отрывках, выборочно и сопровождаются стыдливymi оговорками комментаторов. Между тем есть все основания полагать, что Фет явился создателем своей, вполне оригинальной эстетической системы. она опирается на совершенно определенную традицию романтической поэзии и находит подкрепление не только в статьях поэта, но и в так называемых стихотворных манифестах, и прежде всего тех, которые развивают крут мотивов, восходящих к течению «суггестивной» поэзии («поэзии намеков»). Среди этих мотивов пальма первенства, несомненно, принадлежит мотиву «невыразимого»:

Как беден наш язык! – Хочу и не могу. –
 Не передать того ни другу, ни врагу,
 Что буйствует в груди прозрачною волною.
 Напрасно вечное томление сердец,
 f И клонит голову маститую мудрец
 Пред этой ложью роковою.
 Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук
 Хватает на лету и закрепляет вдруг
 И темный бред души, и трав неясный запах;

Так, для безбрежного покинув скудный дол
Летит за облака Юпитера орел,
Сноп молнии неся мгновенный в верных лапах.

Это позднее стихотворение Фета (1887), будучи рассмотрено в контексте отечественной романтической традиции, весьма прозрачно соотносится с двумя своими знаменитыми предтечами. Мы имеем в виду прежде всего «Невыразимое» В.А. Жуковского (1819) и «Silentium» Ф.И. Тютчева (1829–1830). Программный текст Фета вступает с ними в довольно напряженный творческий диалог-спор.

Вся первая строфа «Как беден наш язык...» – это сжатый пересказ тютчевского манифеста. Для сравнения: «Как сердцу высказать себя? // Другому как понять тебя? // Поймет ли он, чем ты живешь? // Мысль изреченная есть ложь. <...>» (Тютчев). И у Фета: «Не передать того ни другу, ни врагу, // Что буйствует в груди прозрачную волною <...> Пред этой ложью роковою». Но в тексте Фета этот пересказ оформляется уже как собственно «чужое слово», от которого автор стихотворения старательно дистанцируется. Слова тютчевского «Silentium» произносятся от имени «мудреца», склоняющего «голову маститую» «перед этой ложью роковою». Сарказм Фета очевиден. Тютчевская модель мира, в которой внутренний мир каждого человеческого «я» предстает чуть ли не кантовской «вещью в себе», объявляется роковым заблуждением мысли.

«Мудрецу» противопоставляется «поэт» – одна из любимых антитез Фета: '
Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук
Хватает на лету и закрепляет вдруг
И темный бред души, и трав неясный запах...

Здесь вновь знакомая реминисценция – теперь уже из «Невыразимого» Жуковского. Сравним: «Хотим прекрасное в полете удержать, // Ненареченному хотим название дать – // И обессиленно безмолвствует искусство...» И опять цитирование поэтического первоисточника оборачивается внутренней полемикой с ним. Вместо «обессиленно безмолвствует», наоборот, «хватает на лету и закрепляет вдруг». Если в художественном мире автора «Невыразимого» творчество Поэта является бледным и несовершенным слепком творчества «природного художника», т. е. самого Творца (напомним, что в природе Жуковский по установившейся романтической традиции видит «присутствие создателя»), то в художественном мире Фета акценты расставлены точно наоборот. Власть Поэта поистине безгранична. «Крылатый слова звук» способен удержать в полете прекрасное, «закрепить» его на лету, т. е. отлить его в ясные, пластические формы. Недаром слово Поэта сравнивается с летящим за облака орлом Юпитера и наделяется, следовательно, поистине магической, божественной властью над духовными процессами, протекающими как в сфере человеческой психики («темный бред души»), так и в сфере природной жизни («трав неясный запах»). Так Фет реабилитирует поэтическое слово, ставит его выше и божественного языка «дивной природы» (Жуковский), и языка философии, «мысли» (Тютчев), прежде бывших для большинства европейских романтиков недостижимыми образцами творчества. Ибо только Поэту в материале слова подвластно дотворить до пластических, законченных форм «невыразимое», что не в состоянии была сделать ни аналитическая мысль «мудреца», ни «божественная душа» природы. Фет ставит перед поэзией поистине грандиозные, можно сказать, всемирные задачи. Здесь нет даже и намека на самодавяющее любование словом, на поверхностное украшательство жизни. А, значит, нет и того, что именуется эстетизмом в собственном смысле этого термина. «Крылатый слова звук» призван в поэтическом мире Фета улучшить мир, сделать его гармоничнее, помочь пробить дорогу Красоте и явить ее духовному взору человека во всем блеске и совершенстве образной формы. Так в эстетике Фета создаются предпосылки для зарождения концепции «теургического» («пересоздающего» или «преображающего») творчества, в дальнейшем получившей

детальное обоснование в статьях Вл. Соловьева и А. Белого. Это, в свою очередь, означает, что наши представления о Фете как поэте «неуловимых душевных ощущений», «тонких», «эфирных оттенков чувства» – представления, сложившиеся еще в лоне критики «чистого искусства» (Боткин В.П. Стихотворения А. А. Фета // Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века. М., 1982. С. 482, 491 и др.), нуждаются в серьезной корректировке.

Эстетика Фета не знает категории невыразимого. Невыразимое – это лишь тема поэзии Фета, но никак не свойство ее стиля (История Всемирной литературы: В 8 т. Т. 7. М., 1991. С. 86). Стиль же направлен, в первую очередь, как раз на то, чтобы как можно рациональнее и конкретнее, в ясных и отчетливых деталях обстановки, портрета, пейзажа и т. п. запечатлеть это «невыразимое». В программной статье «О стихотворениях Ф. Тютчева» (1859) Фет специально заостряет вопрос поэтической зоркости художника слова, вольно или невольно полемизируя с принципами суггестивного стиля Жуковского.

Поэту недостаточно бессознательно находиться под обаянием чувства красоты окружающего мира. «Пока глаз его не видит ее ясных, хотя и тонко звучащих форм, – он еще не поэт» (Фет А.Л. Сочинения. В 2 т. Т. 2. М., 1982. С. 146). «Чем эта зоркость отрешеннее, объективнее (сильнее), даже при самой своей субъективности, тем сильнее поэт и тем вековечнее его создания». Соответственно, «чем дальше поэт отодвинет <...> от себя» свои чувства, «тем чище выступит его идеал», и, наоборот, «чем сильнее самое чувство будет разъедать созерцательную силу, тем слабее, смутнее идеал и брэнней его выражение» (Фет А.Л. Сочинения. В 2 т. Т. 2. М., 1982. С. 148). Вот эта способность объективировать свои переживания прекрасного, слить их без остатка с материально насыщенной средой и позволяет с известной долей условности определить творческий метод Фета как «эстетический реализм».

Лирика А. Фета 1840–1850-х гг. Чувство красоты и художественные способы его выражения

Определяя предмет поэзии в статье «О стихотворениях Ф. Тютчева», Фет настаивал на его избирательности. Искусство вообще и поэзия в частности не могут воплотить всех сторон предмета, например вкуса, запаха, всех особенностей формы и т. д. Да это и не нужно. Ибо поэзия есть не копирование предметов действительности, а их преобразование. И такой основной преобразующей силой жизни и выступает, согласно Фету, красота. «Целый мир от красоты» – формулы, подобные этой нередко встречаются в стихотворениях Фета. И творчество поэта, и творчество Бога он мыслит как порождение творчества Красоты. Поэт-романтик создает свой индивидуально-авторский миф о происхождении и развитии Вселенной. В нем Красота подменяет собой Бога и выступает в качестве демиурга Вселенной, преобразующей мироздание силой, придающей временному, смертному, земному свойства вечного, бессмертного и божественного. А помощником красоты в этом непростом творческом акте выступает фигура подлинного мага и кудесника слова – Поэта. Следовательно, красота в художественном мире Фета представляет собой первооснову мироздания, является категорией онтологической, а не эстетической, что опять-таки не позволяет говорить о «воинствующем эстетизме» Фета.

Эти особенности художественного мира уже вполне определились в двух первых поэтических сборниках Фета – «Лирическом пантеоне» (1840) и «Стихотворениях» (1850). Еще более рельефно они стали заметны в итоговом собрании стихотворений 1856 г., подготовленном Фетом при непосредственном редакторском участии И.С. Тургенева. Пожалуй, первым поэтическим циклом, с наибольшей художественной выразительностью воплотившим культ красоты в творчестве Фета, стали его «Антологические стихотворения». В 1840–1850-е годы этот лирический жанр переживал в России поистине свое второе рождение в поэзии А.Н. Майкова и Н.Ф.

Щербины, что объясняется исчерпанностью традиции «бунтарского» романтизма с его аффектированной страстностью и гипертрофией чувства. Фет чутко уловил веяния эпохи и вполне вписался в традицию антологической лирики, противопоставив «священному безумию» романтического поэта простоту и простодушие тона, возвышенный слог, статуарность и пластичность изображения, гармоническую уравновешенность и созерцательность чувства. Очень часто предметом антологического стихотворения становилось описание античных статуй и картин на мифологические темы и сюжеты. Такова знаменитая «Диана», признанная современниками Фета подлинным и непревзойденным шедевром в антологическом роде:

Богини девственной округлые черты
Во всем величии блестящей наготы
Я видел меж деревьев над ясными водами.
С продолговатыми, бесцветными очами
Высоко поднялось открытое чело, –
Его недвижностью вниманье облегло,
И дев молению в тяжелых муках чрева
Внимала чуткая и каменная дева <...>

«Признаемся, мы не знаем ни одного произведения, где бы эхо исчезнувшего, невозвратного языческого мира отозвалось с такой горячностью и звучностью, как в этом идеальном, воздушном образе строгой, девственной Дианы», – восторгался критик В.П. Боткин (Боткин ВЛ. Стихотворения А.А. Фета., с. 489). Подчеркнем лишь, что «эхо» слышится во многом благодаря и строгим интонациям александрийского стиха, и строго выверенному подбору эпитетов. Фет мастерски передал мысль о произведении пластического искусства как удивительном чуде соединения жизни и смерти, статики и динамики. «Продолговатые, бесцветные» (т. е. безжизненные) глаза и – «высоко поднялось открытое чело»; «дева» «чуткая и каменная» и т. п. – подобными оксюморонными сращениями пронизан весь сюжет стихотворения. В результате читатель не успевает уловить миг, когда камень вдруг оживает, а потом вновь незаметно застывает в выразительной немоте... Эта пульсирующая пластика описания, размывающая грань между движением и остановкой, и создает образ красоты, преображающей мир.

В художественном мире Фета искусство, любовь, природа, философия, Бог – все это разные проявления одной и той же творческой силы – красоты. Вот почему лирика Фета сложнее, чем у какого-либо другого поэта, поддается тематической классификации на пейзажную, любовную, философскую и т. п. Тематической определенностью она не обладает. Эмоциональное состояние лирического «я» стихотворений Фета тоже не имеет ни четкой внешней (социальной, культурно-бытовой), ни внутренней биографии и вряд ли может быть обозначено привычным термином лирический герой. Выдающийся знаток поэзии Фета, создатель его первой научной биографии Б.Я. Бухштаб точно замечал: «Мы можем сказать о субъекте стихов Фета, что это человек, страстно любящий природу и искусство, наблюдательный, умеющий находить красоту в обыденных проявлениях жизни и т. п., но дать более конкретную – психологическую, биографическую, социальную – характеристику его мы не можем» (Бухштаб Б.Я. А.А. Фет. Очерк жизни и творчества. Л., 1990. С. 89). Действительно, о чем бы ни писал Фет – о разлуке или свидании, ничтожестве или величии человека, ненастном вечере или тихом утре, – доминирующим состоянием его лирического «я» всегда будут восторг и преклонение перед неисчерпаемостью мира и человека, умение ощутить и пережить увиденное как бы впервые, свежим, только что родившимся чувством. Вот стихотворение, каждое четверостишие которого начинается со слов «Я жду» («Я жду... Соловьиное эхо...», 1842). Можно подумать, что герой ждет возлюбленную. Однако эмоциональное состояние лирического «я» в этом, как и в

других стихотворениях Фета, всегда шире повода, его вызвавшего. И вот на глазах читателя трепетное ожидание близкого свидания перерастает в трепетное же наслаждение прекрасными мгновениями бытия. Интонация идет крещендо (в поэзии такой прием называется эмфазой), эмоция словно разрастается вширь, захватывает в свой круг все больше и больше первых, как бы случайно попавшихся на глаза деталей: тут и «соловьиное эхо», и «в тмине горят светляки», и «трепет в руках и в ногах», и, наконец, финальный образ, вообще уводящий в сторону от первоначальной лирической ситуации: «Звезда покатила на запад... // Прости, золотая, прости!» В результате создается впечатление нарочитой фрагментарности, оборванности сюжета стихотворения.

Современники часто любили указывать на «случайностное» происхождение сюжетов многих стихотворений Фета, их зависимость от внешнего, часто необязательного повода. В некоторых своих высказываниях Фет и сам давал основание к такому толкованию его творчества. «...Брось на стул женское платье или погляди на двух ворон, которые уселись на заборе, вот тебе и сюжеты», – говаривал он своему другу, поэту Я.П. Полонскому еще в пору их студенческой молодости (Полонский Я.Л. Мои студенческие воспоминания // Ежемесячные литературные приложения к «Ниве». 1898. № 12. С. 661). Неудивительно поэтому, что связи между отдельными образами стихотворения у Фета порой весьма прихотливы и не подчиняются привычной логике метафорических сцеплений. Подобные композиционные неувязки нередко становились предметом язвительных пародий. Вот, например, пародия Д. Минаева, известного поэта «Искры»:

Тихая звездная ночь
Друг мой, чего я хочу?
Сладки в сметане грибы
В тихую звездную ночь.
Друг мой, тебя я люблю,
Чем же мне горю помочь?
Будем играть в дурачки
В тихую звездную ночь. <...>
и т. д.

Те же из современников, которые пытались с доверием отнестись к творческому почерку Фета, оправдывали его фрагментарные композиции влиянием поэзии Г. Гейне. Позднее, уже в советском литературоведении, «неясность» стихов Фета стали объяснять их близостью к музыкальным композициям, когда поэт ощущал охватившую его полноту чувств и мыслей как внутреннюю музыку. Наконец, заговорили об «импрессионизме» лирики Фета. Согласно этой точке зрения, стремление воплотить в сюжете цепь мгновенных, сиюминутных впечатлений и порождало отрывочность накладываемых образов-«мазков» – по аналогии с техникой картин Клода Моне и Камиля Писсарро с их знаменитой «пульсирующей» гаммой тонов, передающей все оттенки световоздушной среды. «Пульсирующей» композицией стихов Фета, по мнению сторонников этой точки зрения, обусловлена и знаменитая установка на безглагольный синтаксис, передающий своеобразный «поток сознания» лирического «я». В тексте он оставляет след в виде коротких фраз, иногда серии назывных предложений (классические примеры: «Шепот, робкое дыханье...», 1850; «Это утро, радость эта...», 1881). Неоднократно обращали внимание и на устойчивое тяготение Фета к воплощению смутных душевных движений. Действительно, поэт часто сам подчеркивает бессознательность описываемых состояний с помощью характерных слов-сигналов: «не помню», «не знаю», «не пойму» и т. п. О том же свидетельствует обилие в стихах неопределенных «что-то», «как-то», «какие-то» и т. д. «Где-то, что-то веет, млеет...», – так начинается известная пародия Тургенева на Фета. Иррациональность, алогизм внутреннего мира поэт любил подчеркивать и посредством

совмещения контрастных эмоций. Например, «грустный вид» берез «горячку сердца холодит» («Ивы и березы», 1843, 1856); «траурный наряд» березы «радостен для взгляда» («Печальная береза...», 1842); одна рука в другой «пылает и дрожит», и другой «от этой дрожи горячо» («Люди спят; мой друг, пейдем в тенистый сад...», 1853) и т. п.

Особо следует сказать о роли метафоры и эпитета в создании импрессионистической образности лирики Фета. В этих поэтических тропах необычайно отчетливо отразилось стремление Фета к синтетическому, целостному восприятию мира – не одним, а словно сразу несколькими органами чувств. В результате эмоция выглядит нерасчлененной, совмещающей несовместимые состояния психики: «душистый холод веет» (запах и температура); «ласки твои я расслушать хочу» (осязание и слух); «вдалеке замирает твой голос, горя...» (звук и температура); «чую звезды над собой» (осязание и зрение); «и я слышу, как сердце цветет» (слуховые и цветовые ощущения). Возможны и более сложные комбинации самых разных проявлений психики: «уноси мое сердце в звенящую даль» (зрение, звук, пространственно-двигательные ощущения); «сердца звучный пыл сиянье льет кругом» (звук, температура, свет, осязание) и т. п. Столь же необычны олицетворения Фета, в которых человеческие качества и свойства могут приписываться таким предметам и явлениям, как воздух, растения, цвет, сердце, например: «устал и цвет небес»; «овдовевшая лазурь»; «травы в рыдании»; «румяное сердце» и др.

Несомненно, подобная «лирическая дерзость» (так назвал это качество стиля Лев Толстой) восходит к фанатичной убежденности Фета в неоспоримых преимуществах поэтического познания перед научным: ученый познает предмет или явление «в форме отвлеченной неподвижности», бесконечным рядом анализов; поэт схватывает мир в «форме животрепещущего колебания, гармонического пения», всецело и сразу (из статьи «Два письма о значении древних языков в нашем воспитании», 1867). Недаром самый частый эпитет, который прилагает Фет к явлениям природы, – «трепещущий» и «дрожжащий»: «Трепетно светит луна», солнце «горячим светом по листьям затрепетало», «хор светил, живой и дружный, // Кругом раскинувшись, дрожал», «и листья, и звезды трепещут»... Этот всеобщий трепет жизни ощущает герой лирики Фета, отзываясь на него всем своим существом: «Я слышу биение сердца // И трепет в руках и ногах», «слышу трепетные руки», «нежно содрогнулась грудь» и т. п. Общность ритма человеческой и природной жизни свидетельствует в пользу их причастности к одному и тому же «мелодическому», животрепещущему началу бытия – красоте.

Фет настаивал на происхождении лирики от музыки – «языка богов». Помимо поэтических деклараций, подчас весьма эффектных («Что не выскажешь словами – // Звук на душу навей»), этот принцип нашел воплощение в изощренной интонационной организации стихотворений. К ней относятся:

- прихотливая рифмовка с неожиданным сочетанием длинных и коротких, часто одностопных, стихов (самые яркие примеры: «Напрасно! // Куда ни взгляну я...», 1852; «На лодке», 1856; «Лесом мы шли по тропинке единственной...», 1858; «Сны и тени...», 1859 и мн. др.);

- эксперименты с новыми размерами (например, стихотворение «Свеча нагорела. Портреты в тени...», 1862; в котором в четных стихах появляется тонический размер – дольник);

- звуковая инструментовка стиха («Нас в лодке как в люльке несло», «Без клятв и клеветы», «Зеркало в зеркало, с трепетным лепетом» и др.). Тургенев полушутливо-полусерьезно ждал от Фета стихотворения, в котором финальные строки надо будет передавать безмолвным шевелением губ.

И все же, несмотря на эти признаки «импрессионистической» техники, поэзия Фета вряд ли может быть прямо соотнесена с аналогичными явлениями в западноевропейской живописи. Лирика Фета столь же «импрессионистична», сколь и

удивительно пластична в своей зримой вещественности и конкретности. Взять, к примеру, фетовский пейзаж. Давно замечено, что он часто напоминает наблюдения фенолога. Поэт любит изображать времена года не просто в устойчивых приметах, а в переменных климатических сроках и периодах. Изображая позднюю осень, Фет отметит и осыпавшиеся розы, и отцветший горошек, и покрасневшие с краев кленовые листья, и «однообразный свист снегиря», и «писк насмешливой синицы» («Старый парк», 1853 ?). Столь же колоритны признаки дождливого лета: слегшие на полях травы, невызревшие колосья, ненужная, забытая в углу коса, унылый петуший крик, предвещающий скорую непогоду, «праздное житье»... («Дождливое лето», конец 1850-х годов). Сами названия стихотворений красноречиво свидетельствуют о внимании Фета к погодным приметам: «Жди ясного на завтра дня...» (1854), «Степь вечером» (1854), «Первая борозда» (1854), «Туманное утро» (1855–1857), «Приметы» (середина 1850-х годов) и т. д. Есть и стихотворения, посвященные отдельным растениям, деревьям, цветам: «Осенняя роза» (1886), «Роза» (1864), «Сосны» (1854), «Ива» (1854), «Одинокый дуб» (1856), «Георгины» (1859), «Цервый ландыш» (1854), «Тополь» (1859). И удивительное разнообразие животного мира! Одни названия птиц говорят об этом: лунь, сыч, черныш, кулик, чибис, стриж, перепел, кукушка, воробей, ласточка, снегирь... Русская поэзия до Фета, где обращено внимание лишь на традиционные образы птиц с их устоявшейся символической окраской (орел, ворон, соловей, лебедь, жаворонок), поистине не знала такого энциклопедического свода пернатых существ, такого любовно-внимательного и бережного отношения к особенностям их существования и повадкам. Даже условный образ ворона в стихах Фета, как еще заметил Б. Бухштаб, поражает точным описанием, сделанным словно не поэтом, а натуралистом-орнитологом: «Один лишь ворон против бури // Крылами машет тяжело...»

Во многих, даже самых «импрессионистических» стихотворениях мгновенные впечатления, оставаясь по содержанию таковыми, воплощаются, однако, в наглядно-зримую образную форму. В том же «Я жду... Соловьиное эхо» взгляд поэта «хватает на лету и закрепляет вдруг» и вид растений («тмин»), на которых «горят светляки», и точный цвет («темно-синее») лунного неба, и направление ветра («вот повеяло с юга»), и сторону, куда «покатилась» звезда («назапад»). Таким образом, «неясность» у Фета по природе своей вполне реалистическая. Поэт не тонет в многозначности своих ощущений, не растворяется в них без остатка, а дает им выразительную словесную форму, целомудренно останавливаясь на пороге невыразимости.

Жанрово-стилевые особенности поздней лирики А. Фета.

Выпуски сборника «Вечерние огни» (1882–1890)

Начиная с 1860-х годов идея гармонии человека и природы постепенно утрачивает свое первостепенное значение в поэзии Фета. Ее художественный мир приобретает трагические очертания. В немалой степени этому способствуют внешние обстоятельства жизни.

Личная и творческая судьба Фета складывается трудно. Печать «незаконнорожденности» (Бухштаб Б.Я. А. А. Фет. Очерк жизни и творчества. Л., 1990. С. 4–13), тяготеющая над поэтом с детских лет болезни и смерти родственников, неудавшаяся литературная карьера (в начале 1860-х годов революционно-демократическая критика повела настоящий крестовый поход против «чистого искусства», и Фет был отлучен от «Современника», где печатался на протяжении 1850-х годов) – все это не способствовало хорошему общественному и личному самочувствию. В мироощущении «певца Красоты» нарастают пессимистические настроения.

Гармония природы теперь лишь острее напоминает поэту о несовершенстве и эфемерности человеческой жизни. «Вечность мы, ты – миг» – так теперь

рассматривается в художественном мире Фета соотношение между красотой мироздания и земным бытием, «где все темно и скучно» («Среди звезд», 1876). Апокалиптические настроения редко, но властно вторгаются в лирику поэта «тонких ощущений». Одиночество человека посреди мертвой, «остывшей» Вселенной («Никогда», 1879), обманчивость гармонии в природе, за которой таится «бездонный океан» («Смерть», 1878), мучительные сомнения в целесообразности человеческой жизни: «Что ж ты? Зачем?» («Ничтожество», 1880) – эти мотивы придают поздней лирике Фета жанровые черты философской думы. «Думы и элегии» – циклом, имеющим такой жанровый подзаголовок, открыл Фет первый выпуск своего сборника «Вечерние огни», вышедший в 1882 г. «Вечерние огни», издававшиеся отдельными выпусками вплоть до 1890 г., являются визитной карточкой поздней поэзии Фета и одновременно художественной вершиной его творчества в целом. Поздняя лирика, трагичная в своей основе, сохраняет с предшествующим этапом несомненную преемственность. Вместе с тем она обладает рядом отличительных признаков.

Человек в поздней лирике Фета томится разгадкой высших тайн бытия – жизни и смерти, любви и страдания, «духа» и «тела», высшего и человеческого разума. Он сознает себя заложником «злой воли» бытия: вечно жаждет жизни и сомневается в ее ценности, вечно страшится смерти и верит в ее целительность и необходимость. Образ лирического «я» приобретает некоторую обобщенность и монументальность. Закономерно изменяется пространственно-временная характеристика поэтического мира. От цветов и трав, деревьев и птиц, луны и звезд духовный взор лирического «я» все чаще обращается к вечности, к просторам Вселенной. Само время словно замедляет свой ход. В ряде стихотворений его движение становится спокойней, отрешеннее, оно устремлено в бесконечность. Космическая образность, безусловно, сближает позднюю лирику Фета с художественным миром поэзии Тютчева. В стиле автора «Вечерних огней» нарастает удельный вес ораторского, декламационного начала. Напевную интонацию стихов 1850-х годов сменяют риторические вопросы, восклицания, обращения. Они нередко отмечают вехи в развертывании композиции, подчиненной строго логическому принципу (например, «Ничтожество»). Б.Я. Бухштаб фиксирует появление в поздней лирике Фета тютчевских ораторских формул, начинающихся с «Есть», «Не таково ли», «Не так ли», торжественной архаической лексики, знаменитых тютчевских составных эпитетов («золотолиственных уборов», «молниевидного крыла») (Бухштаб Б.Я. А.А. Фет. Очерк жизни и творчества... С. 117).

Свой трагический пессимизм поздний Фет стремится заковать в броню отточенной поэтической риторики. Уже не поэтическим «безумством» и «лирической дерзостью», как раньше, а системой логических формул и доказательств, зачастую взяв в свои союзники А. Шопенгауэра (над переводом его знаменитого труда «Мир как воля и представление» поэт работал в 1870-е годы), лирический герой стремится побороть свой страх перед смертью и бессмысленностью существования, обрести внутреннюю свободу (см. «Alter ego», 1878; «А.Л. Бржеской», 1879; «Не тем, Господь могуч, непостижим...», 1879).

Одним из самых «страшных» и парадоксальных стихотворений «Вечерних огней», несомненно, является знаменитое «Никогда». Фет прибегает к несвойственному ему приему гротеска, изображая воскрешение лирического «я» к «вечной жизни» в мире, в котором давно потух божественный огонь. Эта экзистенциальная ситуация (на грани жизни и смерти) осознается человеком как несомненная аномалия бытия и порождает серию неразрешимых вопросов:

...Кому же берегу
В груди дыханье? Для кого могила
Меня вернула? И мое сознанье
С чем связано? И в чем его призванье?
Куда идти, где некого обнять,

Там, где в пространстве затерялось время?...

Эффект аномальности происходящего усилен намеренным контрастом между фантастичностью самой ситуации и протокольно-документальным стилем ее описания. Ненормальное подается как обычное, повседневное явление, что лишь подчеркивает основной пафос стихотворения: «вечная жизнь» вне живой изменяющейся природы страшнее смерти. Л. Толстой в письме к Фету, восхищаясь остротой постановки проблемы («вопрос духовный поставлен прекрасно»), вместе с тем оспаривал саму атеистическую идею стихотворения: «Для меня и с уничтожением всякой жизни, кроме меня, все еще не кончено. Для меня остаются еще мои отношения к богу, т. е. отношения к той силе, которая меня произвела, меня тянула к себе и меня уничтожит или видоизменит» (Толстой Л.Н. Переписка с русскими писателями. В 2 т. Т. 2. М., 1978. С. 43).

Впрочем, одной из действенных сил, помогающих лирическому герою поздней лирики Фета преодолеть смерть, является любовь. Именно она дарует герою воскресение и новую жизнь. Евангельские мотивы и образы проникают в любовный цикл. «Свет» любви уподобляется божественному свету, который, не побеждая «мрака», как известно, и во тьме светит.

В стихотворении «Томительно-призывно и напрасно...» (1871) лирический герой, бредущий по пустыне жизни на призывный свет возлюбленной, сравнивается с Христом, ступающим «по шаткой пене моря» «нетонушей ногой». Сами образы мерцания, трепетания, светотени, огня занимают исключительно важное место в «преображающей» символике «Вечерних огней». Огонь (и его производные – луч, свет, блеск и т. п.) для Фета – стихия очистительная, надчеловеческая и человеческая одновременно. Огонь проявляет божественное в тленном («Этот листок, что иссох и свалился, – // Золотом вечным горит в песнопенье...» – «Поэтам», 1890) и, напротив, земное – в божественном («Под сенью ласковых ресниц // Огонь небесный мне не страшен» – «Ты вся в огнях...», 1886). Огонь – сила, несущая обновление через гибель и страдание, и этим примиряющая героя с ними («Ракета», 1888).

Поэзия А.А. Фета – высший взлет и одновременно завершение классической традиции романтической поэзии XIX в. в России. По сути, она исчерпала возможности той линии «психологического» романтизма в лирике, родоначальником которой принято считать В. А. Жуковского. В лице Фета эта лирика впитала в себя все лучшие завоевания романтической школы, значительно обогатив и трансформировав их достижениями русской реалистической прозы середины XIX в., в том числе и очерково-документальной прозы «натуральной школы». Одновременно поэзия Фета подготовила будущее возникновение и развитие символизма в русской поэзии рубежа веков. Несмотря на всю неоднозначность восприятия поэзии Фета идейными вождями русского символизма (например, Д.С. Мережковским), для многих зачинателей движения, таких как

В.Я. Брюсов, К.Д. Бальмонт, лирика Фета во многих отношениях оставалась предтечей «великой области отвлечений, области мировой символизации сущего», которая и составила главное художественное открытие «новой поэзии» XX в.

Основные понятия

«Поэзия чистого искусства», романтизм, «невыразимое», «эстетический реализм», красота как онтологическая категория, лирический фрагмент, антологические стихотворения.

Вопросы и задания

1. По статьям и программным стихотворениям А.А. Фета (добавьте к проанализированным в данной главе следующие тексты: «Муза», 1354; «Музе», 1857; «Псевдопоэту», 1866; «Музе», 1882; «Одним толчком согнать ладью живую...», 1887;

«Поэтам», 1890 и др.) сформулируйте основные положения его эстетики. Насколько совпадают они с программными положениями критики «чистого искусства», посвященной Фету (см. статьи В.П. Боткина «Стихотворения А.А. Фета», 1857 и А.В. Дружинина «Стихотворения А.А. Фета», 1856)?

2. Какой функцией в художественном мире Фета наделяется красота? По стихотворениями «Кому венец: богине ль красоты...»(1865), «Только встречу улыбку твою...» (1873), «Целый мир от красоты...» (1874 и 1886) реконструируйте поэтическую модель мира Фета.

3. Проанализируйте жанрово-стилевые особенности антологических стихотворений Фета («Диана», «Венера Милосская», 1856; «Аполлон Бельведерский», 1857 и др.). В чем их отличие от аналогичных опытов предшественников (К.Н. Батюшкова, А.С. Пушкина) и современников (А.Н. Майкова, Н.Ф. Щербины)?

4. Как решается в современной науке вопрос об «импрессионизме» лирики Фета? К какой точке зрения склоняетесь Вы? Подтвердите Ваши предпочтения анализом стиля двух-Трёх стихотворений.

5. Как изменились содержание и стиль лирики Фета 1870–1880-х годов? Можно ли назвать ее «философской»? Какие стихотворения, на Ваш взгляд, несут на себе явный отпечаток идей пессимистической философии А. Шопенгауэра и можно ли говорить безусловно о «пессимистическом» пафосе поздней лирики Фета?

Литература

1. Благой Д.Д. Мир как красота. О «Вечерних огнях» А. Фета. М., 1975.
2. Боткин В.Л. Стихотворения А.А. Фета. В его кн.: Литературная критика, публицистика, письма. М., 1984.
3. Бухштаб Б.Л. А.А. Фет. Очерк жизни и творчества. Л., 1990.
4. Дружинин А.В. Стихотворения А.А. Фета. В его кн.: Литературная критика. М., 1983.
5. Ермилова Е.З. Некрасов и Фет. В кн.: Некрасов и русская литература. М., 1971.
6. Кожин В. Фет и «эстетство». Вопросы литературы, 1975, № 9.
7. Скатов Н.Л. Лирика Афанасия Фета (Истоки, метод, эволюция). В кн.: Далекое и близкое. М., 1981.
8. Скатов Н.Л. Некрасов и Фет. В его кн.: Современники и продолжатели. М., 1973.
9. Чичерин А.Б. Движение мысли в лирике Фета. В его кн.: Сила поэтического слова. М., 1985.
10. Шеншина Вероника. А.А. Фет-Шеншин. Поэтическое мирозерцание. М., 2003.

ЛЕКЦИЯ 8 НИКОЛАЙ АЛЕКСЕЕВИЧ НЕКРАСОВ (1821–1877/78)

План:

1. «Сын времени, скупого на героя...»
2. Первые книги стихов
3. Автор и герой в лирике Н. Некрасова 1850-х годов
4. Поэмы Н. Некрасова
5. «Я лиру посвятил народу своему...»

«Сын времени, скупого на героя...»

Творчество Николая Алексеевича Некрасова неотделимо от эпохи 60-х годов, хотя начинается раньше и заканчивается позднее. Он в высшей степени выражает главную потребность времени – потребность в народном поэте, «...чтобы быть поэтом истинно народным, – писал Н.А. Добролюбов в 1858 г., – надо проникнуться народным духом, прожить его жизнью, стать вровень с ним, отбросить все предрассудки сословий, книжного учения и пр., прочувствовать все тем простым чувством, каким обладает народ...». Именно таким «выражением народной жизни, народных стремлений» стала поэзия Некрасова.

Очень разные по своим художественным и идеологическим позициям современники поэта одинаково понимали под народностью его стихов не столько их политическую остроту, сколько пафос «высокой гуманности и любви к своей родине». Н.Г. Чернышевский признавался Некрасову, что предпочитает его стихам с явно выраженной политической целью «пьесы без тенденции». А.В. Дружинин убеждал искать в стихах Некрасова не прописи в духе готовых сиюминутных истин, а «силу поэта». Призывая «поклониться» художнику, создавшему стихотворение «Еду ли ночью по улице темной...», он утверждал: «...современная мораль слаба, негодна и жалка перед строками, вылившимися из сердца, согретыми святым огнем выстраданного творчества, предназначенными, по существу своему, ... на вечную цель вечной поэзии, на просветление и смягчение души человеческой!».

Возвышающая душу любовь поэта «к оскорбленным, к терпящим, к простодушным, к униженным» (Ф.М. Достоевский) подняла тему народа и народных заступников в его произведениях на небывалую ранее всечеловеческую высоту. При этом она осталась насыщенной, действительной и злободневной. Гуманность и демократизм – неотъемлемые свойства подлинного искусства – выразились у Некрасова в том виде, в каком они переживались его трудным временем: в обостренном чувстве гражданской ответственности, жажде деятельности и одновременно ощущении растерянности и бессилия, в роковой несогласованности «слова» и «дела», вечных ценностей поэзии с суровой диалектикой социальной борьбы.

В детстве и юности Некрасова – корни его зрелого позднейшего мироощущения, отлившегося в горькие парадоксальные формулы: «ты – сын больной большого века», «рыцарь на час», «сын времени, скупого на героя». Некрасов, всегда тяготеющий к метафористичности и аллегоричности выражения, и свое детство представил опосредованно: через сказку, уводящую в мир идиллических радостей, затененных, однако, недобрыми проявлениями «колдовства»; через подражания, в особенности, Лермонтову, самое имя которого ассоциировалось не только с творческой личностью, но и с судьбой поколения, которую разделил с другими и молодой поэт.

В поэме «Несчастные» (1856) сказка оборачивается зловещей былью с сильным автобиографическим подтекстом:

...Уходит он
И в гневе подла иных тиранит.
Кругом проклятья, вопли, стон...
Вот вечер – снова рог трубит.

Примолкнув, дети побежали,
Но мать остаться им велит;
Их взор уныл, невнятен лепет...
Опять содом, тревога, трепет!
А ночью свечи зажжены,
Обычный пир кипит мятежно,
И бледный мальчик, у стены
Прижавшись, слушает прилежно
И смотрит жадно /узнаю
Привычку детскую мою/...
Тяжелый сон!..
Нет, мой восход не лучезарен –
Ничем я в детстве не пленен
И никому не благодарен.

В стихотворении «Родина» (1846) приговор своему детству и родовым корням еще жестче и категоричнее:

...Где жизнь отцов моих, бесплодна и пуста,
Текла среди пиров, бессмысленного чванства,
Разврата грязного и мелкого тиранства...

Ранняя поэтическая концепция детства сохранила ясно выраженные романтические черты: мать – «затворница», безгласая страдальца, натура, преисполненная высокой духовности; отец – тиран, «угрюмый невежда», грубый помещик-крепостник. Мысль о сословном «грехе», избавиться от которого недостает сил, и раскаяние, не ведущее к полному духовному освобождению от «ошибок отцов» (М.Ю. Лермонтов), тяготят ощущением причастности этому «греху»:

...Где иногда бывал помещиком и я;
Где от души моей, доременно растленной,
Так рано отлетел покой благословенный...

Некрасов родился 10 декабря 1821 г. в украинском местечке Немирове, но детство и юность его совпадают с пребыванием в родовом селе Грешневе Ярославской губернии близ Волги, где поселился отец, отставной майор. Впоследствии умудренный опытом поэт стал понимать, что качества отца (именно их Некрасов «научился ненавидеть») – не столько личные, сколько социально-типические, рожденные временем. Но такое понимание только ярче высветило безмерность наблюдаемых вокруг страданий: «стон» бурлаков на Волге, слезы матери, плач детей, жалобы крепостных крестьян сливаются для поэта в единый скорбный глас человечества, лишенного естественных прав, обреченного на нищету и глухоту. Социальным символом этих страданий становится доля народа:

Увы! Не внемлет он – и не дает ответа...
(«Элегия», 1874)

Образ некрасовской Музы с самого начала проникается иронией позднеромантического типа: возвышенные мечты, началом которых служат юношеские идеалы, воплощенные, прежде всего, в «неземном» облике матери, постоянно испытывают на себе гнет «земного», уступают неизбежному давлению сущего.

Первые книги стихов

«Мечты и звуки». Учеба Некрасова в Ярославской гимназии (с 1832 по 1837 г.) не была успешной. Но зато он читал «Корсара» Байрона, оду «Вольность» и «Евгения Онегина» А.С. Пушкина. Лирика, составившая тетрадь романтических стихов, имеющих все внешние признаки подражания В.А. Жуковскому, М.Ю. Лермонтову, В.Г.

Бенедиктову, А.И. Подолинскому и популярным в широких кругах публики поэтам-эпигонам, в своей тайной глубине оставалась искренней и по сути соответствовала натуре юного поэта. Закономерным был его первый самостоятельный поступок: вместо вступления по настоянию отца в Дворянский полк Некрасов прибыл в Петербург затем, чтобы вполне отдаться литературному труду, призванию художника.

Поэзия представлялась ему миром, где все противоречия бытия очищаются и возвышают «дух», которому непросто преодолеть соблазны «тела» («Разговор»). Проза петербургской жизни и осознание несвоевременности, неуместности отвлеченной мечтательной поэзии в эпоху пристального интереса к действительности, развивающегося «под знаком» Гоголя, – ясно показали Некрасову, что сборник, названный им «Мечты и звуки» (1840), остался фактом его внутренней, личной биографии. Резкие замечания Белинского о первом поэтическом сборнике Некрасова: «истертые чувствованьица», «общие места», «гладкие стишки» и т. п., ведущие к беспощадному выводу: «посредственность в стихах нестерпима» – стали суровым уроком, который обратил Некрасова от «идеальной» поэзии к литературной поденщине («Ровно три года я чувствовал себя постоянно, каждый день голодным»). Но именно неожиданно наступившая его судьба бедняка, как признавал поэт впоследствии, обусловила «поворот к правде» – к новому пониманию поэзии, уже не отделенной от обыденной жизни, а находящейся в ее пределах, какими бы ограниченными и тесными они ни были.

Сегодня, с исторической дистанции, становится очевидным, что значение сборника «Мечты и звуки» не следует ни преувеличивать, ни заведомо отрицать. Чтобы выяснить действительную его роль в судьбе Некрасова-художника, необходимо признать, что живой образ поэта далеко не совпадает с рамками социального стереотипа, созданного уже современниками и закрепленного позднейшим общественно-литературным сознанием. Не «вписываясь» в этот стереотип, «Мечты и звуки» надолго выпали из поля зрения литературоведов и лишь недавно по праву стали объектом тщательного научного изучения. Заслуживает внимания вывод исследователя о первом сборнике Некрасова как о «не случайной книге»: «Исторически ей суждено было стать сокрытым фундаментом дальнейшего развития некрасовской музыки, а с нею и всей русской поэзии. Нашедший себе воплощение в раннем сборнике поэта нравственно-гуманистический пафос определил содержательность и его гражданской лирики, и покаянных мотивов, и поэтических поисков общенародной правды» (Пайков Н.Л. Феномен Некрасова: Избр. статьи о личности и творчестве поэта. Ярославль, 2000. С. 37).

«Поворот к правде». В начале 40-х годов Некрасов пишет прозу. Он берет сюжеты из собственного опыта – из того, что довелось пережить за три тяжелых петербургских года (герой-бедняк марает стихи чернилами, приготовленными из ваксы; ночует в артели нищих; испытывает унижения в качестве просителя «хорошего места» и т. д.). В современной ему литературе Некрасову безусловно близко «гоголевское направление»: следуя ему, он декларирует только «правду», напрямую встретившись с проблемой ее творческого воплощения и необходимого для этого отбора литературных средств. Можно согласиться с одним из первых исследователей прозы Некрасова Г.А. Гуковским в том, что для воссоздания образа многоликой реальности начинающий писатель пользовался «осколками чужого творчества», «готовыми» стилями, но правомерна также и мысль ученого относительно того, что «пути обработки» этого материала «были свои» (Гуковский Г.А. Неизданные повести Некрасова в истории русской прозы сороковых годов // Жизнь и похождения Тихона Тростникова. Новонайденная рукопись Некрасова. М.; Л., 1931. С. 375). Став под знамена «натуральной школы» (чему способствовало личное знакомство с Белинским, состоявшееся, вероятно, в 1840–1841 годах), Некрасов по-своему подошел к проблеме «неприукрашенной действительности»: он не только показал ее без всяких

«эстетических покровов» в духе установок «школы», но и осознанно сохранил эти «покровы», справедливо полагая, что одно «разобнажение» (Ап. Григорьев) еще не означает полноты изображения реальности во всей ее истине. В результате «физиологизм» бытовых описаний окрашивается тонами сентиментально-романтической патетики, а герои лишаются однозначности, выпадая из границ «амплуа», определенного средой. Так, пошлый франт и оболъститель Орест Сабельский («Жизнь Александры Ивановны», 1841) неожиданно обретает человеческую глубину, оказываясь способным к раскаянию и нравственному перерождению, подобно карамзинскому Эрасту (сходство имен не случайно) из «Бедной Лизы». И вместе с тем герой-романтик, близкий автору, из «Повести о бедном Климе» (1841–1848) вдруг иронически снижается, обнаруживая черты хлестаковщины.

Наиболее значительным произведением этих лет является незаконченный автобиографический роман «Жизнь и похождения Тихона Тростникова», где с беспощадной правдивостью воссоздается наиболее сложный, исполненный мытарств и душевных сомнений отрезок жизни Некрасова в Петербурге. И здесь его героем движет главное стремление: постичь «кровное родство жизни с поэзией». Черновики романа о Тростникове содержат важные автопризнания: «Я только чувствовал, что есть она, высокая и благородная цель, к которой должен стремиться человек высокой натуры (каким я в ту эпоху своей жизни почитал себя). Полный безотчетной тревоги, безотчетного стремления, я старался отыскать ее, чтоб привязаться к ней и навсегда слить с нею существо мое; но увы! Я не находил ее, потому искал там, где ее совсем не было: в мире отвлеченных идей... – и не подозревал, что она гораздо ближе от меня – в самой деятельности практической». Именно поиск «идеального начала» приводит героя Некрасова к народу. Его носителем, в первую очередь, оказывается не романтик, «разъедаемый» рефлексией, а цельные, чистые люди простого звания, такие как талантливая художница Параша или крестьянская девушка Агаша, преподающая нравственный урок герою-романтику.

Впервые именно в прозе Некрасова звучит народная речь – как контрастная параллель риторически напыщенному романтическому слогу. Просторечный говорок старого нищего, предлагающего приют обманутому идеалисту, уже приоткрывает нам облик народного поэта, знающего быт и психологию людей «простого сознания»: «– Плохой ночлег на улице... – Слышь, как ветерок-от гудит – ветерок-то с моря: проберет хоть кого... Вишь, ты как дрожишь... Пойдем к нам... у нас не больно красиво и просторно, зато тепло... переночуешь, а там куда хочешь ступай себе... А?...»

В «собрание пестрых глав» некрасовской прозы многообразны формы юмора, восходящего к Гоголю. Как правило, они основаны на комической перелицовке эстетических и социальных шаблонов, обнаруживающих свою несостоятельность в пародийном отражении («Макар Осипович Случайный», «Без вести пропавший пиита», «Двадцать пять рублей» и др.) (См.: Мостовская Н.Л. Пародийность как примета стиля Некрасова // Вершинина Н.Л., Мостовская Н.Н. «Из подземных литературных сфер...»: Очерки о прозе Некрасова. Вопросы стиля. Учебное пособие по спецкурсу. Псков, 1992. С. 74–80).

Проза раннего Некрасова выступает, таким образом, не только как творческая лаборатория, своей жанрово-стилевой палитрой предвосхитившая диапазон его лирического самовыражения; не только как важнейший биографический источник, но и как самоценное явление, определившее дальнейшее развитие Некрасова, в том числе и новаторский характер его поэзии, «неизбежностью» для которой становится «проза». В Некрасове поражает энергия сопротивления обстоятельствам, рожденная осознанием значимости и самоценности всякого человеческого «я». Его не могут сломить ни неудавшаяся попытка поступления в университет, ни изнурительная работа в изданиях Ф.А. Кони и А.А. Краевского («Пантеон русского и всех европейских театров», «Литературная газета», «Отечественные записки») и др.

В программном альманахе «натуральной школы» «Физиология Петербурга» (1845) он поместил два произведения: очерк «Петербургские углы» (отрывок из романа «Жизнь и похождения Тихона Тростникова») и стихотворение «Чиновник» – поэтическую разновидность сатирического физиологического очерка. Движение «через юмористику к социальной сатире» (Б.Я. Бухштаб) начинается, таким образом, в самый ранний период, когда поэт, по собственному признанию, стал писать «стишонки забавные», потому что «шить, есть надо». Но по внутреннему смыслу эволюции Некрасова сатирические стихи возникали как реакция на романтические тенденции его поэзии: «картинки» столичной жизни объективно свидетельствовали о контрасте сущности и идеала, о нежизнеспособности романтических мечтаний, выступая как опосредованная форма самоиронии, типологически близкая иронии романтической.

С 1847 г. эстетические достижения передового направления закрепляются программой журнала * «Современник» – лучшего журнала эпохи, ведущим редактором которого Некрасов оставался на протяжении двадцати лет (1847–1866), вплоть до официального запрещения журнала и своего перехода в другой печатный орган, «Отечественные записки» (с 1868 г.), объединивший лучшие литературные силы современности.

«Да знаете ли вы, что вы поэт – и поэт истинный?» В совместно с Белинским изданный «Петербургский сборник» (1846) вошли четыре стихотворения Некрасова: «Отраднo видеть, что находит...», «Колыбельная песня (Подражание Лермонтову)», «Пьяница», «В дороге». По воспоминаниям мемуариста, после прочтения Белинскому стихотворения «В дороге» у критика «засверкали глаза, он бросился к Некрасову, обнял его и сказал чуть ли не со слезами в глазах: «Да знаете ли вы, что вы поэт – и поэт истинный?»

«Совершенный восторг» Белинского вызвало также стихотворение «Родина». Именно в этих, уже отражающих самобытное дарование поэта, произведениях обозначились новый «предмет» и новый «герой» его поэзии. Сам Некрасов позднее говорил об этом очень точно: «Да, я увеличил материал, обрабатывавшийся поэзией, личностями крестьян... Передо мной никогда не изображенными стояли миллионы живых существ! Они просили любящего взгляда! И что ни человек, то мученик, что ни жизнь, то трагедия!»

«В дороге» раскрывает трагедию крепостных людей: ямщика, отработывающего оброк в столичном городе, и его жены Груши, которая тихо угасает среди непосильных для нее крестьянских трудов. Но истории ямщика и страдальцы Груши представлены не только как типические проявления общей народной доли, запечатлевшейся в слагаемых народом песнях. Так может показаться лишь вначале: склонный к рефлексии барин, уповая на легендарную «удаль» ямщика, надеется (отчасти сознательно впадая в самообман) с его помощью «разогнать» душеврекнутский набор и разлуку; / Небылицей какой посмеши...»). Взамен же он узнает от собеседника-крестьянина очень личную, неповторимую в своей конкретности, житейскую быль. Композиция стихотворения – «с обрамлением» – представляет собой «рассказ в рассказе». И от этого, как справедливо замечает Н.Н. Скатов, «само страдание ... прочувствовано вдвойне или даже втройне: оно и от горя мужика, которого сокрушила "злодейка жена", и от горя несчастной Груши, и от общего горя народной жизни». И хотя виновник несчастья Груши и ее мужа точно указан (господа из прихоти воспитали Грушу на дворянский манер, вместе с барышней, а затем вновь отправили ее в крепостное состояние: «Погубили ее господа, / А была бы бабенка лихая»), содержание стихотворения несводимо к какому-то одному, пусть даже и самому несомненному выводу. Читатели, благодаря всепроникающему авторскому взгляду, способен понять и невольную вину ямщика, не сознающего глубины происходящей рядом трагедии, и вневличностную, но все-таки вину «скучающего» барина, бессильного что-либо

изменить, торопливо прерывающего наивное признание собеседника: «А, слышь, бить – так почти не бивал, / Разве только под пьяную руку...»

Современники Некрасова единодушно отметили, что в стихах, где лирическое «я» поэта входит в соприкосновение с крестьянским бытом, звучит действительно народная, живая речь: «он не сочиняет ни речи, ни сочувствий» (А.А. Григорьев). Для Некрасова было естественным вступление в народный мир через точное, буквальное воспроизведение крестьянских говоров. Именно их он привлекает в стихотворении «В дороге». Здесь повсюду рассыпаны диалектизмы:

Понимаешь-ста, шить и вязать

На варгане играть и читать...

Иначе создается народный колорит в другой «удивительной песне» Некрасова – «Огородник» (1846). В этом лирическом повествовании о недолгой любви «хозяйской дочери» и простого крестьянина звучит та же мысль, что и в стихотворении «В дороге» – мысль о несовместимости человеческого счастья с противоестественными отношениями социального неравенства. Но в «Огороднике» тягостная мысль смягчается песенной интонацией, оставляющим впечатление приволья четырехстопным анапестом. Это первый лирический опыт Некрасова в освоении фольклора. К.И. Чуковский отметил приемы, которые использует поэт, стремясь воссоздать народно-песенный колорит: «Тут и отрицательные параллелизмы:

Не гулял с кистенем я в дремучем лесу,

Не лежал я во рву в непроглядную ночь...

Тут и двойные слова, свойственные песенному стилю: "я давал, не давал", "расплетал-заплетал", "круглолиц-белолиц", "целовал-миловал", "мужику-вахлаку" и т. д. ...Тут и такие фольклорные постоянные эпитеты, как "ясны очи", "белая рученька", "золотой перстенок", "буйная голова", "кудри – чесаный лен", "краса-девица", "словно сокол гляжу" и т. д.».

Лирика Некрасова и в будущем постоянно обнаруживает тяготение к устному народному творчеству. В этом отношении поэту удается достичь художественного совершенства (« Дума», «Зеленый шум», «Орина мать солдатская», цикл «Песни» и др.). Но и в стихи, далекие от крестьянской темы, так или иначе входит столь любимая Некрасовым простонародная речь. Даже в пору смертельного недуга говорить о своем душевном состоянии поэту помогает фольклор:

Я примеру русского народа

Верен: «В горе жить –

Некручинну быть» –

И, больной работая полгода,

Я трудом смягчаю мой недуг...

Как пишет К.И. Чуковский, собственный стиль Некрасова так часто переходил в народный и наоборот, что их почти невозможно разграничить. Еще ярче эта особенность проявилась в предреформенные 50-е годы.

Автор и герой в лирике Н. Некрасова 1850-х годов

В эту пору тема народа перестает быть отчасти «этнографической» и приобретает черты самобытной художественности, характерные для лирики Некрасова в целом. О возникновении сложного слияния «народного» и личного, индивидуального в стиле поэта Н.Н. Скотов говорит, анализируя стихотворение «Гробок» (1850, из цикла «Наулице»): «Начато как будто бы обычное повествование, есть взгляд на солдата со стороны. Но появилось слово "детинушка", и на нем сомкнулись два мира в некое единство. "Детинушка" сказано о солдате, но это такое простое, народное, мужицкое слово, что оно становится уже как бы и словом от солдата. Автор вне героя, о котором рассказывает, но и с ним. Аналогичное "кручинушка" продолжит и закрепит эту интонацию. А во второй строфе, хотя там есть и собственно прямая речь, уже

невозможно отделить героя от рассказчика: "А как было живо дитяtko, то и дело говорилось..." Солдат ли это сказал, подумал, почувствовал или рассказывающий о нем автор».

Сходным образом говорит о преодолении «лирической разобщенности» между автором и его героями Ю.В. Лебедев по поводу стихотворения «Школьник» (1856): «Чьи мы слышим слова? Русского интеллигента, дворянина, едущего по невеселому нашему проселку, или ямщика-крестьянина, понукающего усталых лошадей? По-видимому, и того и другого, два эти голоса слились в один:

Знаю: батька на сынишку
Издержал последний грош.

Так мог бы сказать об отце школьника его деревенский сосед. Но говорит-то здесь Некрасов: народные интонации, сам речевой склад народного языка родственно принял он в свою душу». В стихах Некрасова этого времени ощутима не только установка на повествовательность, создающая впечатление подлинности и достоверности изображаемого, отсутствия границы между жизнью и литературой. Особый обостренный лиризм некрасовской поэзии основан на исходном столкновении вечного стремления к высоким человеческим ценностям и признания неизбежности пребывания в мире, где господствуют вещественные блага, где от них, от «прозы жизни», зависит судьба людей. Поэт показывает нам привычный городской быт почти без эмоций, с нарочитой сухостью и деловитостью, с натуралистическими подробностями. Но сами подробности являются оборотной стороной романтического пафоса – следствием отчуждения человека от идеала, вынужденного принятия им безыдеальной жизни. Создается иллюзия, что изображение беслично и безразлично к стоящим за ним человеческим трагедиям:

...Везли на погост
Чей-то вохрой окрашенный гроб
Через длинный Исакиев мост.
Перед гробом не шли ни родные, ни поп.
Не лежала на нем золотая парча,
Только, в крышу дощатого гроба стуча,
Прыгал град да извозчик-палач
Бил кургузым кнутом спотыкавшихся кляч...

В этом стихотворении, имеющем идиллическое название «Утренняя прогулка» (из цикла «О погоде», 1858) леденяще бесстрастны не только предметы, но и люди, как будто утратившие все человеческое. Идущая за гробом бедняка-чиновника старуха рассуждает о том, что успела выпросить у покойника уже ненужные ему сапоги. На вопрос рассказчика, не жаль ли ей умершего, она, словно досадуя, отвечает: «Что жалеть? Нам жалеть недосужно...» Мир воспроизводится не только в картинах, но и в звуках. Характерный некрасовский звучащий облик мира вопиющ посвоей уродливой дисгармоничности. Звуки «раздирают ухо», от Нір «жутко нервам»:

Все сливается, стонет, гудет,
Как-то глухо и грозно рокочет,
Словно цепи куют на несчастный народ,
Словно город обрушиться хочет.
(«Сумерки», из цикла «О погоде», 1859)

Но и в этом мраке, сквозь «ужасный концерт» пробивается надежда и, чем страшнее действительность, тем ошутимее очистительная сила рвущихся на волю чувств, не убитых до конца «бесчеловечным» веком. Они не только усиливают отчаяние и повергают в состояние глубокой душевной неудовлетворенности, но и вызывают животворные слезы раскаяния и утешения, смягчают не проходящую в сердце тоску. Вдруг оказывается, что старуха на убогих похоронах неизвестного

чиновника в глубине души совсем не бесчувственна: «Я взглянул на нее – и заметил, / Что старухе-то жаль бедняка...»

Неизменно утешает (и «утишает») в стихах и поэмах Некрасова родная природа – ее нивы, дубровы, проселки, деревенские тихие ночи («Саша», «Рыцарь на час», «Железная дорога», «Тишина» и др.). Акцентированная букввальность описаний сливается, не утрачивая контрастности, с глобальными по степени обобщения метафорами. Это словно бы все тот же романтический идеал, но уже «проросший» в действительность и в ней утративший свою былую лучезарность: «О, пошлость и рутина – два гиганта...» (1855–1856).

«Стихотворения Некрасова». В 1856 г. вышла вторая книга лирики Некрасова, которая принесла ему известность в самых широких общественных кругах. С этой книги, объединившей лучшее из написанного за семнадцать лет, начинается его слава народного поэта. Сборник открывался программным стихотворением «Поэт и гражданин», которое продолжало пушкинскую и лермонтовскую традицию драматизированной диалогической формы, демонстрирующей пересечение отдельных мнений («Разговор книгопродавца с поэтом» А.С. Пушкина, «Журналист, читатель и писатель» М.Ю. Лермонтова). У Некрасова выведенный «вовне» диалог явно имеет черты исповедальные, обнажающий неразрешенную драму в истерзанной противоречиями душе поэта. Двуголосие, которое не распадается, но и не склоняется к победе лишь одного голоса, уже было испытано Некрасовым в раннем стихотворении «Разговор». Теперь, в «Поэте и гражданине», сталкиваются установка на многоголосие и открытая тенденциозность социального звучания: пафос гражданственности победительно действует на погрязшего в рутине жизни, а когда-то героически настроенного преобразить ее Поэта. Но итога все же нет и не может быть (стихотворение заканчивается многоточием), а сама проблема, данная уже заглавием, представляется Некрасову заведомо трагической.

Гражданин с болью признает, что должно отказаться от призвания быть художником «в годину горя»: «Когда свободно рыщет зверь, / А человек бредет пугливо». Поэту необходимо разрешить сомнение: «Пускай ты верен назначенью, / Но легче ль родине твоей...» – но, как хорошо понимает автор стихотворения, в глубинах души которого разворачивается самый спор, – что бы ни выбрал Поэт, он не будет вполне удовлетворен своим выбором. Как позднее сформулировал Некрасов мучительное для него противоречие между жизнью и поэзией:

Мне борьба мешала быть поэтом,
Песни мне мешали быть борцом.
(«Зине», 1876)

Однако в стихотворении «Поэт и гражданин» предложен и единственно возможный, с точки зрения автора, способ примирения идеально прекрасной, величественной, «сладкогласной» Музы с Музой, чья красота «угрюмая», чей удел – быть «вечно жаждущей, униженно просящей», просящей не духовного блаженства, а насущных мирских благ. С этим способом непосредственно связана программа, декларируемая стихотворением «Поэт и гражданин». Она состоит в том, чтобы соединить высокое и вечное искусство с убогой реальностью жизни маленького человека и его насущными потребностями:

А ты, поэт, избранник неба,
Глашатай истин вековых,
Не верь, что не имущий хлеба
Не стоит вещей струн твоих!

Классическая основополагающая тема русской лирики – тема назначения поэта и поэзии – с ранних пор рассматривалась Некрасовым в двуединстве житейского и идеального, граждански-патетического и бытового. Бытовая сцена (наказание крестьянки на Сенной площади в Петербурге) в какой-то миг теряет

натуралистическую достоверность и преобразуется в гражданский символ – символ кровной связи поэта с собственным народом и его судьбой («Вчерашний день, часу в шестом...», 1848).

Образ Музы в поэзии Некрасова традиционно аллегоричен, но это аллегория особого типа, обладающая постоянными, характерно некрасовскими признаками: Муза – «родная сестра» терзаемого народа и поэта («Вчерашний день, часу в шестом...», «Музе», 1876), «печальная спутница печальных бедняков» («Муза, 1852), любящая – «ненавидя» («Блажен незлобивый поэт», 1852), «Муза мести и печали» («Замолкни, Муза мести и печали!», 1855). Она принимает страдания за то, что крепит союз между поэтом и «честными сердцами»: «Не русский – взглянет без любви / На эту бледную, в крови, / Кнутом иссеченную Музу...» («О Муза! Я у двери гроба!», 1877).

С образом Музы связан в поэзии Некрасова сложный вопрос: соотношения искусства, призванного творить гармонию и красоту, и целей социальной борьбы, гражданственности, которые по своей сути исключают «спокойное», благообразное искусство.

«Если проза в любви неизбежна...» В 50-е годы наивысшего драматизма достигает лирика любви, соединяя социальность и психологизм, «прозу» и «поэзию» чувства. Сострадание Некрасова угнетенным обретает наивысшую концентрацию в теме женской судьбы – идет ли речь

о простой крестьянке («В дороге») или обитательнице «петербургских углов» («Когда из мрака заблужденья...», «Еду ли ночью по улице темной...»). К женщине поэт относится не с позиций эстета, пылко возлюбленного или романтического юноши: он видит в ней существо, наиболее забитое, незащищенное, приниженное обществом, бесправное – по сравнению с мужчинами, которые все же имеют преимущества при тех же социальных условиях. Гуманизм Некрасова имеет глубокие драматические корни: вместе с Г.И. Успенским он мог бы возразить тем, кто видит в женщине лишь «красоту тела», воплощенное совершенство, наконец, «гения чистой красоты»: «Все это ужасная неправда для человека...» («Выпрямила», 1885).

Задолго до Чернышевского, поставившего рядом с «новым человеком» Кирсановым в «Что делать?» «падшую девушку» Настю Крюкову, тем более гораздо прежде Достоевского, создавшего образ «вечной Сонечки Мармеладовой», Некрасов уже нарисовал абрис этих и других несчастных – не столько для того, чтобы разжалобить равнодушную публику, сколько затем, чтобы в дамах жертвах открыть источник сопротивления судьбелюбо вступить за них в страстном порыве к справедливости:

Кто ж защитит тебя? Все без изъятья
Именем страшным тебя назовут,
Только во мне шевельнутся проклятья –
И бесполезно замрут!..

И Настя Крюкова, и Сонечка Мармеладова своим положением обречены на то, чтобы не иметь дома, не чувствовать себя полноправными даже в семье, не питать надежд на счастливую любовь. Некрасов, наперекор общему мнению, с гордостью провозгласил, что для него «дита несчастья» выше и достойнее всех «богинь любви»:

Грустя напрасно и бесплодно,
Не пригревай змеи в груди
И в дом мой смело и свободно
Хозяйкой полною войди!
(«Когда из мрака заблужденья...», 1846)

Чернышевский признавался Некрасову, что такие стихи, как «Когда из мрака заблужденья...», «Давно – отвергнутый тобою...», «Я посетил твое кладбище...», «Ах, ты, страсть роковая, бесплодная...» и т. п. «буквально заставляют меня рыдать».

Ту же позицию отразил цикл любовных стихов поэта, посвященный Авдотье Яковлевне Панаевой, которая впоследствии стала его гражданской женой. Тема любви, казалось бы, должна в наибольшей степени сопротивляться «прозаизации стиха» – свойству, которое приписывали поэзии Некрасова не только современные, но и последующие критики (С.А. Андреевский, П.Ф. Гриневич и др.). Однако сам поэт воспринимал «прозаизацию» не как формальное, а как онтологическое видоизменение: законы жизни непосредственно вторгались в стих и реорганизовывали его – то формой «романа», то «повести», то говорными интонациями, то драматическими сценами. Не случайно А.А. Григорьев заметил, что в стихотворении «В дороге» «сжались, совместились все повести сороковых годов». «Проза в любви» составляла истинную поэзию той жизни, которую знал и по-настоящему любил Некрасов. Он смело вводил в любовную лирику так называемые «прозаизмы», сознавая, что только расширяет этим область поэтического. По мысли Ю.Н. Тынянова, высказанной в статье «Стиховые формы Некрасова», «значение слов модифицируется в поэзии звучанием». А это значит, что «для поэзии безопасно внесение прозаизмов... Это не те прозаизмы, которые мы видим в прозе: в стихе они ожили другой жизнью, организуясь по другому признаку».

«Панаевский» цикл, занявший достойное место в русской любовной лирике, передает свободно текущую речь обычного человека – но человека, искренне и мучительно размышляющего, страстно влюбленного, боящегося нецеломудренным словом нарушить то счастье, которое создается глубоким и сильным чувством. Каждое стихотворение цикла – фрагмент не прекращающегося диалога с любимой и за каждым стоит реальная, насыщенная действительным содержанием, неисчерпаемая в своих многообразных проявлениях жизнь. Давно замечено, что эти стихи имеют вид не начатой и не законченной, а словно бы продолженной речи: «Если, мучимый страстью мятежной...», «Ты всегда хороша несравненно...», «Так это шутка? Милая моя...», «Да, наша жизнь текла мятежно...», «Я не люблю иронии твоей...», «Мы с тобой бестолковые люди...», «О письма женщины, нам милой!...», «Давно – отвергнутый тобою...», «Зачем насмешливо ревнуешь...», «Тяжелый крест достался ей на долю...». «Поэт не страшится обнажить свою неправоту, – пишет В.И. Коровин, – и такой же отважной искренности ждет от любимой женщины».

В стихотворениях Некрасова любовь – драматическое столкновение двух сильных и неуступчивых характеров...». «Гармоническим, подлинно пушкинским аккордом» назвал стихотворение «Прости» (1856), которым «заканчивается вся эта история нелегкой, проходившей в борениях любви», Н.Н. Скатов.

Поэмы Н. Некрасова

В 50-е годы Некрасов обращается к новому для себя жанру – жанру поэмы. В 1855 г. он пишет поэму «Белинский» – в то время, когда имя Белинского еще находилось под запретом. Путь поэмы в легальную русскую печать был непростым – ее в 1859 г. опубликовала «Полярная звезда» без подписи и без указания автора.

В том же году поэт закончил поэму «Саша» – о замечательной русской девушке, духовное становление которой происходит на глазах читателя. В Саше противопоставляется единство интеллектуально-духовного и телесного немощности, бледности интеллигента Агарина. Действительно, оппозиция, заявленная еще пушкинским «Евгением Онегиным», здесь получает авторскую переакцентировку: ирония применительно к герою, «разбудившему» Сашу, выступает сильнее («Тонок и бледен. В лорнетку глядел...», «Любит он сильно, сильнее ненавидит, / А доведись – комара не обидит!»); с другой стороны, слияние Саши с национальной почвой осмыслено как отказ от легковесно идиллического отношения к родине («Жизни кругом разлитой ликование / Саше порукой, что милостив бог... / Саша не знает сомненья тревог»), как «прорастание» в нее до самых глубин, до действительных ее

корней, обещающих «пышную жатву» Ориентацией поэмы на романский жанр (подкрепленной внешним сходством «лишних людей» – Агарина с Рудиным и одновременным выходом в свет романа Тургенева и Некрасовской «Саши») не до конца объяснимы оригинальные черты ее поэтики. Наряду с романной панорамностью, свободой, вариативностью «всевозможных сюжетов» в поэме ощущается опора на традицию, на субстанциональные устойчивые представления, сконцентрированные в неоднородном единстве ее состава (как писал применительно к героям «Онегина» Н.Я. Берковский, «в одном – "культура", в другом – "природа" и почва»).

Ю.Н. Тынянов обратил внимание на то, что поэма написана в «старой балладной форме»: Некрасов «ввел в классические формы баллады и поэмы новеллу со сказом, прозаизмами и диалектизмами, а в формы "натурального" фельетона и водевиля – патетическую лирическую тему». Ученый пришел к выводу, что «смещением форм создана новая форма колбсального значения, далеко еще не реализованная в наши дни».

Произведения «большой формы» в творчестве 60–70-х годов. В 60-е годы Некрасова особенно волнует проблема «большой формы» – она актуализуется не только в жанре поэмы, но и в лирике: в стихотворении «Рыцарь на час» (1860–1862) просматривается «монтажность» (Б.О. Корман) державинского уровня (по наблюдению И.Л. Альми, поэт нашел образчик в «Евгению. Жизнь Званская» Г.Р. Державина). Еще прежде державинские традиции возвысили до библейского пафоса бытовую сцену в «Размышлениях у парадного подъезда» (ср.: «Вельможа», «Властителем и судиям»).

Черты евангельского и народного христианства, темы покаяния, искупительной жертвы присутствуют в ряде произведений Некрасова («Рыцарь на час», «Влас», «Молебень», поэма «Тишина», притча «О двух великих грешниках» в «Кому на Руси жить хорошо», «Пророк» и др.). Образ храма становится символом страдающей родины:

Храм воздыханья, храм печали –
Убогий храм земли твоей:
Тяжеле стона не слышали
Ни римский Петр, ни Колизей!
(«Тишина», 1856–1857)

Герой Некрасова чаще всего страдает и сознательно идет на жертву.

В 60-е годы народная тема поверяется христианскими ценностями, сложно разворачиваясь в поэмах «Коробейники» и «Мороз, Красный нос».

Впервые, пролагая дорогу к поэме «Кому на Руси жить хорошо», героями «Коробейников» (1861) становятся сами люди из народа – «бывалые» странники, крестьянские философы, для которых неприятие Крымской войны («Царь дурут – народу горяшко!») не исключает патриархального сожаления о минувших временах («А, бывало, в старину / Приведут меня в столовую, / Все товары разверну...»).

Разнообразие интонаций, ритмических форм, умелое использование богатейших возможностей «сказа» помогло Некрасову создать произведение, предельно насыщенное стремительно изменяющейся, растревоженной атмосферой времени. Песни, испокон века несущие в себе дух радостного приволья и богатырской удалости:

«Ой, полна, полна корбушка,
Есть и ситцы и парча...» –

в год великих перемен обретают внеположенную народной морали драматичность смысла. Коробейники – Тихоныч и Ванька – наживаются на обмане легковверного народа. Забвение Божьих заповедей (так же, как позднее Петрухой в поэме А. Блока «Двенадцать») ощущается ими как «скверна», в которую вовлечен теперь крестьянский мир:

«Славно, дядя, ты торгуешься!
Что невесел? Ох да ох!»

– В день теперя не отплюешься,
Как еще прощает бог:
Осквернил уста я ложию –
Не обманешь – не продашь! –
И опять на церковь божию
Долго крестится торгаш.

Финал поэмы закономерен: возмездие настигает коробейников в лице бедного лесника, который олицетворяет природные стихии.

В поэме «Мороз, Красный нос» (1863–1864) глубокое знание народной жизни дополняется постижением «внутреннего смысла» всего ее строя (Н.А. Добролюбов). Бесприютность «торгашей»-коробейников стала одной из причин их нравственной гибели. Идея семьи как зерна, из которого веками выросла крестьянская жизнь, выступает в поэме как трагическая: исполненная невыносимых страданий жизнь крестьянства заставляет его отказаться от исконных обычаев. В описании похоронного обряда у Некрасова могилу роет старик-отец, что русским обычаям не соответствовало, так как это действие означало накликасть на себя смерть. Но так Некрасов предсказал скорую смерть старика-отца.

Образ смерти персонафицируется художественным строем поэмы, начиная с заглавия первой части: «Смерть крестьянина» – и кончая всепроникающей символикой «белого» цвета: «И был не белей ее щек / Надетый на ней в знак печали / Из белой холстины платок...», «Пушисты и белы ресницы...», «В сверкающей иней одета...», – это знаки ее будущей смерти. Теплые земные тона, плодоносящая материя жизни отодвигаются в прошлое (сон-забвение Дарьи во второй части поэмы, давшей ей название, – «Мороз, Красный нос») или будущее, которое Дарье уже недоступно и в котором поэтому слились воедино все проявления многолико-прекрасной жизни:

Солнышко все оживило,
Божьи открылись красы,
Поле сохи запросило,
Травушки просят косы...

Архетипическая оппозиция «дом – лес» реализуется в поэме как неизбежное движение от семейного счастья – к могиле, от жизни – к «мертвой тиши», от «жаркого леса» – в объятья «Мороза-воеводы».

В 70-е годы создаются поэмы о декабристах – «Дедушка», «Русские женщины». Тема декабризма оставалась для Некрасова животрепещущей вплоть до его последних минут. В архиве сохранилась запись поэта, относящаяся к будущим замыслам: «Встреча возвращающегося декабриста и нового сосланного».

«Кому на Руси жить хорошо» (1865–1877). Всю жизнь волновал поэта и замысел всеохватного эпического произведения – поэмы «Кому на Руси жить хорошо». Сам Некрасов называл поэму «эпопеей современной крестьянской жизни». Следовательно, каковы бы ни были конкретные социальные реалии, они непременно возводятся к общему и, преимущественно, к фольклорному началу, к былинному преломлению реалий русской жизни. И здесь Некрасов прибегает к архаизованным формам: такое вступление, как «пролог», характерно для древней и средневековой литературы. И, вместе с тем, оно почти не встречается в литературе нового времени.

Сказочность пролога, когда семь крестьян-правдоискателей решаются пуститься в великое путешествие по Руси, мотивирована реальной социальной необходимостью: познать пореформенную Русь во всех проявлениях ее нового бытия, на сломе крепостничества и свободы – подчас еще не осознанной и не прочувствованной свободы народной жизни:

«Порвалась цепь великая,
Порвалась – раскочилась:
Одним концом по барину,

Другим по мужику!..»

Вопрос о счастье, вынесенный в заглавие поэмы, – это вопрос не столько благополучия, материального довольства и процветания, сколько внутренней гармонии и миропорядка; это подведение итогов прошлого и создание «проекта о будущем», социальной и национальной его модели. Исходя из этого варьируется, меняя комбинации, главный вопрос поэмы: «Кому жить любо-весело, / Вольготно на Руси?» Он слышен и в споре крестьянских баб о том, кому живется «хуже» (гл. «Пьяная ночь» части первой), и в рассуждениях крестьян Вахлачины о том, кто «всех грешней», чей «грех» страшнее: господ или бессловесных рабов.

Распадение единых законов общей жизни всего более коснулось простого народа – поэтому его проблемы и его мера счастья вынесены в центр поэмы. Эпичность повествования не исключает причастности авторского тона ко всему изображаемому: словно ласкающая, напевная интонация смягчает значение простонародных, нередко мужицких слов:

«Не надо бы и крылышек,
Кабы нам только хлебушка
По полупуду в день, –
И так бы мы Русь-матушку
Ногами перемеряли!» –
Сказал угрюмый Пров.

С другой стороны, авторская ирония не желает «скрывать» себя; когда заходит речь о «дольщиках» в вопросе о народном счастье: о попе, помещике Оболте-Оболдуеве, князе Утятине, лакее, заслужившем подагру вылизыванием господских тарелок, бурмистре Климе.

Некрасов не считает возможным ставить в один ряд идеал «господского счастья» («Покой, богатство, честь») и убогий образ «счастья крестьянского», основанного на насущном хлебе и зависящего от физического выживания:

«Эй, счастье мужицкое!
Дырявое с заплатами,
Горбатое с мозолями,
Проваливай домой!»

Вместе с тем, среди крестьян есть и подлинно «счастливые» – это те, которым удалось (если воспользоваться словами Гриши Добросклонова) «в рабстве спасти свое сердце»: Яким Нагой, Ермил Гирин, Савелий, богатырь святорусский, Матрена Тимофеевна Корчагина. В истязующих душу и тело человека условиях крепостного права каждый из них сумел «спасти», как самую большую драгоценность, живое сердце. Каждый из них воплощает лучшие крестьянские качества: Яким Нагой – достоинство и гордость за свое сословие, за всех «униженных» и «обиженных»; Ермил Гирин – честность и совесть, позволившие ему заслужить народную любовь; Савелий – непокорность духа: «Клейменный, да не раб!»; Матрена – неукротимую силу душевного протеста против обстоятельств, способность победить, преодолеть их, сохранив дом и семью: «...Домом правлю я, / Рощу детей...». Представителем всех «несчастных» и «счастливых» в поэме является сын дьячка села Вахлачина Григорий Добросклонов. Его бесспорное счастье – с выборе доли «народного заступника», готовящей ему суровое испытание в будущем и причисляющей его к «избранным» – к тем, кто «рабам земли» должен «напомнить о Христе»:

– «Не надо мне ни серебра,
Ни золота, а дай господь,
Чтоб землякам моим
И каждому крестьянину
Жилось вольготно-весело
На всей святой Руси!»

«Песни» заключительной части поэмы – «Пир на весь мир» словно сливаются в одну, торжествующую песню-гимн освобожденного народа:

Рать подымается –
Неисчислимая!
Сила в ней скажется
Несокрушимая!

Поэма осталась, неоконченной, породив споры о порядке расположения ее частей (наиболее традиционный: «Часть первая» – «Последыш» – «Крестьянка» – «Пир на весь мир»), но общий смысл и пафос прояснены вполне, афористически сформулированы в пророческих «песнях» Гриши Добросклонова, легендах, притчах и иных первичных жанрах.

«Я лиру посвятил народу своему...»

В 70-е годы строй поэзии Некрасова тяготеет к сжатости и лаконизму. Голые, беспощадные факты подаются поэтом через сгущенную предметность, «газетную» информативность, буквальность, переходящую в иносказание, – с тем, чтобы подчеркнуть то страшное, что происходит в современном мире с живой душой:

На позорную площадь кого-то
Повезли – там уж ждут палачи.
Проститутка домой на рассвете
Поспешает, покинув постель;
Офицеры в наемной карете
Скачут за город: будет дуэль.
(«Утро», 1872 или 1873)

Умирая, поэт не мог, подобно тургеневскому Базарову («Я нужен России... Нет, видно не нужен»), подвести единый итог жизненному пути. Проблема отношений с народом предстает как нерешенная, своей незавершенностью обращенная в будущее, прекрасное, как сон:

«Усни, страдалец терпеливый!
Свободной, гордой и счастливой
Увидишь родину свою,
Баю-баю-баю-баю!»
(«Баюшки-баю», 1877)

Как и итоговая поэма «Кому на Руси жить хорошо», цикл «Последних песен», опубликованных незадолго до смерти Некрасова, создает претворенный в живые звуки образ многоголосого, многоликого мира. Свой «приговор» поэту и его несчастной родине произносят Муза, давно умершая мать, «людская злоба», собственные сила и слабость, уходящая жизнь. Но навстречу всем сомнениям и недугам, физическим и нравственным, из стихов последних лет («Страшный год», «Уныние», «Поэту», «Подражание Шиллеру»), поэмы «Современники» подымается твердый голос человека и поэта, убежденного в своей нужности и правоте:

Я лиру посвятил народу своему.
Быть может, я умру неведомый ему,
Но я ему служил – и сердцем я спокоен...
Пускай наносит вред врагу не каждый воин,
Но каждый в бой иди! А бой решит судьба...
(«Элегия А.Н. Еракову», 1874)

Современный этап изучения уникального некрасовского наследия ставит больше вопросов, чем предлагает ответов. Место и значение Некрасова в истории национальной культуры и самосознания далеко не осмыслены – а между тем читатель находит в его произведениях и типе личности самые многообразные отражения собственных исканий: от гражданских устремлений до подвижничества в области

религиозно-христианского служения, от необходимости познать реальный, «практический» смысл действительности до потребности, в условиях той же действительности, сохранить высокую значимость духовных идеалов.

Основные понятия

Романтическая ирония, сатира, физиологический очерк, лирический герой, эпигонство, пародия, прозаизм, перепев, поэтическое многоголосие, интонация, сказ, эпопея, архетип.

Вопросы и задания

1. Покажите на примерах, как усложняется образ «лирического героя» в поэзии Некрасова в связи с соединением в ней народноэпического и индивидуального начал.

2. Что имел в виду Ю.Н. Тынянов, говоря о «прозаизации стиха» как о ведущей черте поэтического стиля Некрасова?

3. В чем своеобразие раскрытия любовной темы в лирике Некрасова (сопоставьте «панаевский цикл» с лирикой любви в творчестве А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева, А.А. Фета).

4. Опираясь на фундаментальное исследование К.И. Чуковского «Мастерство Некрасова», покажите связь некрасовской поэтики с устным народным творчеством (лирика, «Коробейники», «Мороз, Красный нос», «Кому на Руси жить хорошо»).

5. Раскройте своеобразие приемов Некрасова-сатирика (пародия, перепев, ирония и др.).

6. Опираясь на исследование В.А. Сапогова о поэме «Мороз, Красный нос», проанализируйте архетипы в составе образности поэмы; покажите, что она имеет мифопоэтический характер.

7. Почему поэму «Кому на Руси жить хорошо» Некрасов назвал «эпопеей современной крестьянской жизни»?

8. Пользуясь дополнительной литературой, изучите полемику относительно композиционного состава поэмы «Кому на Руси жить хорошо» и подготовьте об этом сообщение.

9. Почему исследователи М.Н. Бойко, Б.О. Корман и др. подчеркивают «многоголосие» как основную особенность поэтической организации лирики Некрасова? Приведите примеры стихотворений, где ведущей лирико-повествовательной формой является сказ.

10. Как проявляются в лирике Н. Некрасова гражданские традиции русской поэзии XVIII в.?

11. Сделайте аргументированный вывод о новаторском характере поэзии Н. Некрасова.

Литература

1. Аникин В. Поэма Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». М., 1973.
2. Бойко М. Лирика Некрасова. М., 1977.
3. Ввгенъев-Максимов В.Ж. Жизнь и деятельность Н.А. Некрасова: В 3-х т. М.; Л., 1947–1952.
4. Корман Б.О. Лирика Н.А. Некрасова. Воронеж, 1964; 2-е изд. Ижевск, 1978.
5. Коровин В.Л. Русская поэзия XIX века. М., 1983.
6. Краснов Г.В. «Последние песни» Н.А. Некрасова. М., 1981.
7. Лебедев Ю.Л. Некрасов и русская поэма 1840–1850-х годов. Ярославль. 1971.
8. Моспговская Н.Л. Храм в творчестве Некрасова // Русская литература. 1995. № 1. С. 194–202.

9. Пайков НЛ. О поэтической эволюции раннего Некрасова (1838–1840) // Н.А. Некрасов и русская литература второй половины XIX – начала XX веков. Ярославль. 1982.С. 3–23.
10. Розанова Л А. Поэма Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Комментарий. Л., 1970.
11. Сапогов В. А. Анализ художественного произведения: Поэма Н.А. Некрасова «Мороз, Красный нос». Ярославль. 1980.
12. Скатов НЛ. Некрасов: Современники и продолжатели. Л., 1973.
13. Чуковский К. Мастерство Некрасова. М., 1971.

(1828–1910)

План:

1. Ранние повести. «Детство», «Отрочество», «Юность»
2. Военные и севастопольские рассказы. Роман «Казачьи рассказы».
3. Эпопея «Война и мир».
4. Семидесятые годы. Роман «Анна Каренина».
5. Кризис. «Исповедь».
6. Позднее творчество. Роман «Воскресение».
7. Публицистика и общественная деятельность.
8. Значение личности и творчества Льва Толстого.

Лев Николаевич Толстой – великий русский писатель, публицист, драматург и общественный деятель. Л. Толстой – классик мировой литературы, его произведения еще при жизни переводились и издавались во многих странах мира. Он работал в литературе более 60 лет, освоив своим творчеством лучшие традиции русской и мировой литературы с древнейших времен и определив многие направления развития прозы в XX в.

Ранние повести. «Детство», «Отрочество», «Юность»

Летом 1852 г. в редакцию журнала «Современник» пришла рукопись повести «Детство», вместо имени автора подписанная «Л.Н.». Н.А. Некрасов, бывший в то время главным редактором журнала, напечатал её в сентябрьском номере под названием «История моего детства». При этом в письмах Н.А. Некрасов настоятельно рекомендовал начинающему неизвестному автору, в котором он обнаружил большой талант, не прятаться за инициалами, а раскрыть своё полное имя. Молодой автор, не успев даже лично познакомиться с редактором, в письмах к нему решительно возражал против изменения названия и некоторых исправлений в тексте повести, справедливо полагая, что в истории его собственного детства интереса менее, нежели в описании типичных условий воспитания молодого человека определённого общественного круга. Данное автором название выделяло в качестве ведущей тему воспитания молодого дворянина, родившегося в пушкинскую эпоху, жить которому предстояло в середине – второй половине XIX в. Так в литературу вошёл гениальный русский писатель Лев Николаевич Толстой.

Появлению печатного произведения предшествовали первые литературные опыты Толстого. Это были попытки написать небольшие произведения, в том числе «Историю вчерашнего дня», где основным содержанием должно было стать не описание более или менее ярких событий, составляющих сюжет, а попытка рассказать о «задушевной стороне жизни одного дня» – смене мыслей, настроений и поступков героя.

Первые литературные опыты остались незавершёнными, а начинающий автор решительно изменил обстоятельства своей жизни, оставив Москву и родовое имение Ясная Поляна близ Тулы и вступив волонтером в армию на Кавказе.

Живя на Кавказе, Л.Н. Толстой задумал большое произведение – роман, состоящий из четырех повестей, под названием «Четыре эпохи развития». Содержанием задуманного романа должно было стать описание постепенного формирования личности молодого человека в детстве, отрочестве, юности и молодости. Толстой несколько раз корректировал план своего произведения, в одном из вариантов плана он так определил свою основную задачу: «Резко обозначить характеристические черты каждой эпохи жизни: в детстве теплоту и верность чувства; в отрочестве скептицизм, сладострастие, самоуверенность, неопытность и (начало тщеславия) гордость; в юности красота чувств, развитие тщеславия и неуверенность в самом себе; в молодости – эклектизм в чувствах, место гордости и тщеславия занимает самолюбие, у знание своей цены и назначения, многосторонность, откровенность». Этот план

обнаруживает, что основное внимание молодого писателя обращено к внутренней жизни его героя, к возрастным особенностям психологического состояния молодого человека. Из задуманной тетралогии Толстым была осуществлена лишь трилогия «Детство», «Отрочество» (1854), «Юность» (1856) с незавершенной последней повестью.

Все три повести претерпели не одну редакцию, прежде чем автор добился желаемого результата – повествования не столько о событиях жизни своего героя, сколько о богатстве и сложности изменений, совершающихся внешне неприметно во внутреннем мире человека. Такая задача могла быть решена только писателем, глубоко проникающим во внутренний мир своего героя. Герой повестей Толстого Николенька Иртеньев во многом автобиографичен, понять его молодому писателю помогал богатейший опыт самонаблюдения и самоанализа, подкреплённый постоянным обращением к ведению дневниковых записей. Основанное на собственном опыте знание тайников человеческой души позволяло писателю наделять своих героев автобиографическими чертами, что проявлялось не столько в сходстве событий и поступков, сколько в сходстве состояния внутреннего мира автора и его героев. Именно поэтому с возмужанием и зрелостью самого Толстого изменялись его герои, их мысли и устремления.

Николенька Иртеньев занимает особое место в ряду главных героев толстовских произведений: он открывает эту галерею, без него невозможно правильно понять ни характеры последующих персонажей, ни самого автора. Истоком повести был также весь уклад дворянской усадебной жизни эпохи толстовского детства, семейное окружение писателя и литературно-бытовые традиции, хранившиеся дворянской интеллигенцией первой половины XIX в. Из их числа наибольшее значение для Толстого имели эпистолярная культура его круга и широко распространённый обычай ведения дневников, записок, являющихся литературными формами, так или иначе связанными с мемуаристикой. Именно в кругу этих литературно-бытовых форм писатель чувствовал себя наиболее привычно и уверенно, что психологически могло поддерживать его в начале творческого пути.

Первая редакция «Детства» была написана в традиционной мемуарной форме, отойдя от которой, Толстой как бы совместил в своей повести два взгляда на прошедшее: чуткую восприимчивость и наблюдательность маленького Николеньки и интеллект, склонность к анализу, мысль и чувство взрослого «автора». Времени и событий, описанных в первой повести, едва достанет на рассказ с энергично развивающимся сюжетом, но у читателей создается впечатление, что они были свидетелями нескольких лет жизни героя. Загадка подобного восприятия художественного времени врется в том, что Толстой верно описывает особенности детского восприятия, когда все впечатления ярки и объемны, а большинство описанных действий героя принадлежит к числу ежедневно повторяющихся: пробуждение, утренний чай, занятия. В «Детстве» перед нами разворачиваются живые картины жизни дворянского семейства пушкинской эпохи. Герой окружён любящими его и любимыми им людьми, среди которых родители, брат, сестра, учитель Карл Иваныч, экономка Наталья Савишна и другие. Это окружение, очередность занятий с редкими запоминающимися событиями охоты или прихода юродивого Гриши составляют поток жизни, охватывающий Николеньку и позволяющий ему много времени спустя восклицать: «Счастливая, счастливая, невозвратимая пора детства! Как не любить, не лелеять воспоминаний о ней?»

Счастье детства сменяется «бесплодной пустыней» отрочества, раздвинувшего для героя границы мира и поставившего перед ним трудноразрешимые вопросы, вызвавшего мучительный разлад с окружающими и дисгармонию внутреннего мира. «Тысячи новых, неясных мыслей» привели к перевороту в сознании Николеньки, почувствовавшего сложность окружающей жизни и свое одиночество в ней. В

отрочестве под влиянием друга Дмитрия Нехлюдова герой усваивает и «его направление» – «восторженное обожание идеала добродетели и убеждение в назначении человека постоянно совершенствоваться». В это время «очень легко и просто казалось исправить самого себя, усвоить все добродетели и быть счастливым...». Так заканчивает Толстой вторую повесть трилогии. В пору юности Иртеньев пытается найти свой путь, обрести истину. Так в творчестве Толстого впервые определяется тип ищущего героя, стремящегося к самосовершенствованию. В юности для Иртеньева очень много значит дружба, общение с людьми иного социального круга. Многие из его аристократических предрассудков (убеждение в универсальном значении принципа *сotte il faut* для порядочного человека) не выдерживают проверки жизнью. Недаром повесть завершается главой со знаменательным названием «Я проваливаюсь». Все пережитое в юности воспринимается героем как важнейший для него нравственный урок.

Появление первых произведений было доброжелательно встречено читателями и критикой, хвалившей автора за «наблюдательность и тонкость психологического анализа», поэтичность, ясность и изящество повествования. Проницательнее других критиков оказался Н.Г. Чернышевский, заметивший, что из «различных направлений» психологического анализа Толстого более привлекает «сам психический процесс, его формы, его законы, диалектика души». Последние слова стали классическим определением особенностей толстовского психологизма.

Военные и севастопольские рассказы

Одновременно с работой над трилогией Толстой писал военные рассказы. Один за другим появлялись «Набег», «Рубка леса», «Разжалованный». Все эти произведения были написаны очевидцем и участником событий, знавшим военный быт и чувствующим характер войны, поэтому в них заметна документальная основа, во многом приближающая рассказы к жанру очерка, популярного в литературе середины века. К тому же многие из завершённых и незавершённых произведений этого времени сохраняют связь с дневниковой формой, что также свидетельствует об их документализме. Участие в военных действиях расширяло реальный жизненный опыт Толстого и ставило перед ним новые нравственные и художественные задачи. Одной из таких задач было наблюдение над тем, как раскрывается личность человека в необычных условиях, в связи с этим перед писателем встал вопрос о природе человеческой храбрости. Склонность Толстого к анализу побуждала его с начала литературной деятельности к составлению различного рода классификаций. Одна из первых Толстовских классификаций – разделение характеров по отношению к понятию храбрости. В рассказе «Набег», в частности, выведены образы истинно храброго капитана Хлопова и воплощающего ложную храбрость поручика Розенкранца, а в «Рубке леса» эта тема развивается на противопоставлении храбрости солдат и офицеров.

В военных рассказах постепенно начинает формироваться эпическое начало в творчестве Толстого. Писатель впервые пытается сопоставить в пределах одного произведения судьбу отдельного человека и масштабные исторические события. Он поднимается до понимания сути происходящих событий и художественного обобщения. В этих произведениях постепенно формируется толстовская оценка войны: «Неужели тесно жить людям на этом прекрасном свете, под этим неизмеримым звёздным небом? Неужели может среди этой обаятельной природы удержаться в душе человека чувство злобы, мщениия или страсти истребления себе подобных?».

Военную тему Толстой продолжил в севастопольских рассказах («Севастополь в декабре месяце», «Севастополь в мае», «Севастополь в августе 1855 года»), материалом для которых послужило писателю его пребывание в осаждённом Севастополе и участие в обороне города. В 1854 г. Толстой подал рапорт с просьбой перевести его в

Севастополь, как он записал в дневнике, «из патриотизма», когда Англия, Франция и Турция высадили морской десант в Крыму. Основа содержания сева­стопольских рассказов – описание хода обороны города, истинного героизма и патриотизма, проявленного его защитниками, выполнившими свой долг перед родиной.

Названия рассказов напоминают датировку записей из дневника офицера – очевидца происходящего. В своих произведениях Толстой не только с документальной точностью передает события, описывает приметы жизни осажденного города, рассказывает о судьбах отдельных людей, участвующих в обороне, но вводит и еще одного героя, главного для себя, «который всегда был, есть и будет прекрасен» – правду. Правда изображения, приравненная писателем к красоте, опиралась как на документальную точность описания, так и на принципиально новый подход Толстого к изображению войны: на первом плане был показ ее страшных будней. Автор в прямом публицистическом отступлении подчеркивал, что хочет показать войну «не в правильном, красивом и блестящем строе», «с развевающимися знаменами и гарцующими генералами», а «в настоящем её выражении – в крови, в страданиях, в смерти». Публицистический пафос сева­стопольских рассказов обнаруживается в небольших по объему авторских отступлениях и в особо подчеркнутой форме авторского обращения к читателям, которых он как бы ведет по осажденному городу («вы увидите...», «вы услышите...»).

В "сева­стопольском цикле Толстой продолжает соединять описание важного исторического события с рассказами о конкретных людях. На примере выделенных им отдельных человеческих судеб он ставит важнейшие нравственные вопросы: различные проявления истинного героизма и патриотизма (братья Козельцовы), подлинная и показная храбрость, карьеризм и тщеславие (офицеры Михайлов и Калугин), высокое и неповторимое значение жизни каждого человека (смерть Праскухина).

После Севастополя. В ноябре 1855 г., после того как русская армия оставила Севастополь, Толстой приехал в Петербург. Там он лично познакомился с Некрасовым и с литераторами из круга «Современника» (Тургеневым, Островским, Григоровичем, Гончаровым, Чернышевским и другими), окунулся в круг общественных проблем того времени. На первом плане тогда стоял вопрос о крепостном праве и необходимости освобождения крестьян. Толстой очень остро чувствовал «несправедливость крепости», относился к крестьянам с глубоким уважением, на протяжении всей своей жизни внимательно следил за положением народа, стремясь помочь ему и сблизиться с ним.

Задумав еще на Кавказе «Роман русского помещика», писатель продолжил работу над произведением, оформив в 1856 г. завершенные части в виде повести «Утро помещика». Главный герой этого произведения молодой помещик князь Нехлюдов во многом автобиографичен, как и герой трилогии Николенька Иртеньев. «Роман русского помещика» мог бы логично завершить прежний замысел рассказом о жизни молодого дворянина середины XIX столетия. Подобно автору, Нехлюдов ищет пути сближения со своими крепостными крестьянами, искренне пытается вникнуть в их нужды и помочь им, однако на этом пути героя ждут неудачи и разочарования. Активность позиции Нехлюдова выделяла повесть Толстого из ряда произведений других авторов, посвященных крестьянам и их взаимоотношениям с помещиками. Между Нехлюдовым и крестьянами стоит стена вековой враждебности, непонимания и недоверия к помещику со стороны крестьян. Это было не только причиной неудачи героя, пытавшегося помочь своим крепостным, но, видимо, и основной причиной прекращения работы над романом. Крестьянскому быту в первое десятилетие творчества Толстой посвящает также рассказы «Поликушка» и «Идиллия» («Тихон и Маланья»), из которых завершено лишь первое произведение о трагической судьбе крепостного Поликея.

Общаясь с литераторами Петербурга, Толстой переживает во второй половине 50-х годов усиленный интерес к эстетическим вопросам, в том числе к вопросу о месте

искусства в жизни, размышляет о роли художника, о возможности принесения им реальной пользы людям, одно время сближается с Дружининым, Боткиным и Анненковым, названными им «Бесценным триумvirатом». Такие произведения, как «Люцерн» (1857) и «Альберт» (1858), изображающие известные Толстому подлинные трагические истории бродячего музыканта в благополучной Швейцарии и спивающегося скрипача Альберта, одновременно играют роль своего рода эстетических трактатов в раннем творчестве писателя. Важнейшие вопросы, поставленные в этих произведениях, – роль и место искусства в жизни отдельного человека и общества, судьба художника.

Первые годы творческой жизни Толстого были связаны исключительно с журналом «Современник», из которого он вышел в 1858 г. вслед за другими писателями, не разделявшими революционно-демократических позиций. Толстой не примкнул ни к славянофилам (Хомяков, Аксаковы), с которыми встречался и спорил в эти годы, ни к либералам и западникам («Бесценный триумvirат», Чичерин), оставшись вне литературных и общественно-политических группировок.

В 50-х годах Толстой пишет также ряд произведений, которые не вполне соответствовали ожиданиям читателей и критики, основанным на впечатлениях от его первых публикаций. В этих произведениях, тем не менее, закладывались основы последующего творчества Толстого. Проблема воспитания, история нравственного падения молодого человека с благородными и высокими задатками лежит в основе «Записок маркера» (1856); пережитое самим писателем происшествие с глубокой психологической достоверностью описано в «Метели» (1856). Короткий рассказ о смерти жалкой и слабой барыни, спокойного, сроднившегося с природой мужика и величественного дерева отражает толстовское отношение к гармонии природы, которая дает «высшее наслаждение жизни» и во многом предвосхищает поэтику поздних произведений писателя («Три смерти», 1858). Нравственные портреты двух поколений гусаров – отца и сына Турбиных – вырисовываются на фоне сюжета повести «Два гусара» (1856), как дорога к будущим героям «Войны и мира». Добротой, совестливостью, жизнерадостностью выделяется также образ юной героини повести – Лизы, вполне сопоставимый с лучшими женскими образами произведений Толстого.

Роман «Семейное счастье» (1859) – это записки от лица молодой женщины. Автор довел до виртуозности мастерство владения этой формой, служившей ему верным ориентиром в начале литературной деятельности. В романе раскрывается психология женской души, впервые в творчестве Толстого показывается история становления семейных отношений героини от периода мечтаний и идеализации до времени «совершенно иначе счастливой жизни», основанной на любви к детям и отцу детей.

С 1859 г. Толстой активно занимается педагогикой. Он открывает школу для крестьянских детей в Ясной Поляне и преподаёт в ней, размышляет о содержании и основах народного образования. Ознакомление с постановкой народного образования в Европе было основной целью одного из зарубежных путешествий писателя. В 1857, а затем в 1860 г. Толстой предпринял две поездки в Европу, посетив Германию, Швейцарию, Францию, Италию, Бельгию и Англию. Результатом педагогической деятельности стало издание журнала «Ясная Поляна» (1862–1863), в двенадцати вышедших книжках которого публиковались и педагогические статьи самого Толстого («О народном образовании», «Прогресс и определение образования» и др.).

«Казачество». Достойным завершением первого периода творчества Толстого можно считать опубликованную в 1863 г. в «Русском вестнике» повесть «Казачество». Произведение было задумано еще на Кавказе в 1852 г. на основе дорогих для его автора впечатлений жизни среди гребенского казачества.

Главный герой повести Дмитрий Оленин – молодой дворянин, не связанный никакими обязательствами и не имеющий никаких прочных привязанностей в жизни. Из круга таких же молодых людей Оленина выделяют пытливость ума и неудовлетворенность своим существованием. В отличие от своего окружения он задается вопросами о назначении жизни, о счастье. Поиски ответа на эти вопросы приводят героя на службу на Кавказ – в среду вольнолюбивых, преисполненных чувства собственного достоинства, трудолюбивых казаков. Оленина привлекает их мир, он даже мечтает жениться на простой казачке. Героя поражает гармония людей и природы, раскрытая для него старым казаком – охотником и философом дядей Брошкой. Казаки, по наблюдениям Оленина, понимают простой и вечный смысл своей жизни, не испытывают трудноразрешимых сомнений и душевных метаний: «Люди живут, как живет природа: умирают, рождаются, совокупляются, опять рождаются и опять умирают, и никаких условий, исключая тех, неизменных, которые положила природа солнцу, траве, зверю, дереву. Других законов у них нет». Эту жизнь герой (и автор повести) отчасти идеализирует. Описание природы Кавказа, истории гребенского казачества, его жизни и быта создает основу эпического повествования в произведении, центром которого остается анализ состояния внутреннего мира Оленина с присущим Толстому тончайшим психологизмом.

Казаки, дружелюбно относясь к Оленину, не принимают его, видя в нем человека иного, глубоко чуждого им мира, как и Оленин до конца не может понять и принять их мир. Недаром при прощании героиня повести, понравившаяся Оленину молодая казачка Марьяна называет его «постылым». Герой разочаровывается в своих первоначальных ожиданиях, но жизнь среди казаков становится для него подлинным нравственным уроком.

Образ Оленина продолжает ряд образов героев произведений Толстого, которых отличают аналитический склад ума, настроенность на решение нравственных вопросов, жизненная активность, в большей или меньшей мере они отмечены чертами автобиографизма.

Эпопея «Война и мир»

В 1863 г. Толстой приступил к реализации нового творческого замысла, работа над которым продолжалась до 1869 г. Это был роман-эпопея «Война и мир». Новое произведение публиковалось частями в журнале «Русский вестник», а в 1868–1869 годах вышло отдельным изданием. Во время работы над этим романом Толстой признавался в одном из писем: «Я никогда не чувствовал свои умственные и даже нравственные силы столько свободными и столько способными к работе... Я теперь писатель всеми силами своей души, и пишу и обдумываю, как еще никогда не писал и не обдумывал». Этот период жизни писателя действительно был временем расцвета его творческих и физических сил, когда первые литературные произведения принесли заслуженный успех, счастливо складывалась семейная жизнь, благополучно шли хозяйственные дела в Ясной Поляне.

В работе над новым произведением Толстой отталкивался от событий 1825 г., когда была объявлена амнистия участникам восстания 14 декабря 1825 г. Оставшиеся в живых декабристы возвращались в центральную Россию, это были представители поколения, к которому принадлежали и родители писателя. Из-за раннего сиротства он не мог хорошо знать их, но всегда стремился понять, проникнуть в суть их характеров. Интерес к людям этого поколения, в том числе к декабристам, среди которых было немало знакомых и родственников Толстых (С. Волконский и С. Трубецкой – двоюродные братья его матери), диктовался не только их участием в восстании 14 декабря 1825 г. Многие из этих людей были участниками Отечественной войны 1812 г. Большое впечатление на писателя произвело знакомство с некоторыми из них.

Толстой задумал поначалу повесть о бывшем декабристе Петре Лабазове, вернувшемся с женой из Сибири. Сквозь призму его восприятия писатель хотел

показать современное состояние России (неудачное окончание Крымской войны, скоропостижная смерть Николая I, общественные настроения накануне реформы крепостного права, нравственные утраты общества), сравнить своего героя, не утратившего нравственной цельности и физической силы, с его сверстниками. Очень скоро Толстой, для которого всегда была важна достоверность психологической характеристики персонажей его произведений, понял, что невозможно рассказывать о возвращении бывшего декабриста, не рассказав об «эпохе заблуждений и несчастий» героя. Однако в 1825 г. его герой был уже вполне сложившимся человеком, логика исследования характера влекла автора к эпохе его молодости и формирования. Это было время Отечественной войны 1812 г. Толстой признавался, что, дойдя до описания этих событий, личность его героя отошла на задний план, «а на первый план стали, с равным интересом для меня, и молодые и старые люди, и мужчины и женщины того времени». Рассказывать же о победе русской армии, не описав периода ее неудач, писатель не решился «по чувству, похожему на застенчивость». На этом этапе работы его будущий роман предполагался под названием «Три поры» и должен был в каждой из Трёх частей последовательно описывать события 1805–1812, затем 1825 и, наконец, 1856 г. Писателя увлек замысел монументального произведения, на первом плане которого оказывалось множество исторических и вымышленных лиц той эпохи (в окончательном варианте романа их более пятисот) и исторические события, потрясшие всю Европу. Осуществлена была лишь первая часть задуманного произведения, хронологически обнимающая события с лета 1805 г. до начала 20-х годов в эпилоге. В центре повествования события Отечественной войны 1812 г. и судьба русского народа в этот период. Таким образом определилась ведущая героическая тема произведения и масштаб изображения, позволившие рассматривать новое творение Толстого как национально-историческую, героическую роман-эпопею.

В литературоведении очень долго держалось мнение, что Толстой задумал первоначально написать семейную хронику нескольких дворянских родов, что легко подтверждается выбором прототипов главных героев произведения. Действительно, среди прототипов членов семей Ростовых и Болконских много родственников писателя с материнской (князя Волконские) и отцовской стороны, однако уже первая завершённая редакция романа обнаруживает совершенно иной подход автора, при котором первенство отдано изображению характера исторических событий.

С момента возникновения замысла исторические события не рассматривались Толстым лишь в качестве фона, на котором разворачивается действие. Задолго до начала работы у писателя формировался осознанный подход к изображению истории в художественном произведении. Он много и увлеченно читал исторические сочинения, например, «Историю государства Российского» Н.М. Карамзина и «Русскую историю» Н.Г. Устрялова. Это чтение сопровождалось серьезными размышлениями, зафиксированными в дневниковых записях еще за 1853 г., где определены некоторые принципы художественного изображения истории: «Каждый исторический факт необходимо объяснять человечески». История увлекала Толстого не как безличное описание крупномасштабных событий или деятельности одной выдающейся личности. Ему были интересны судьбы целых народов, а значительные события не мыслились вне связи с конкретной человеческой судьбой. В равной мере писатель стремился постичь и правду каждого человеческого характера, и правду совершающихся событий. В том же дневнике есть еще одно знаменательное признание: «Эпиграф к Истории я бы написал: "Ничего не утаю"». Работа над историческим в своей основе произведением требовала от писателя глубокого изучения исторических источников, из которых за время писания романа у него сложилась, по собственному признанию, целая библиотека. Это были сочинения русских и французских историков, произведения художественной литературы того времени, частные документы, воспоминания участников событий. Среди использованных Толстым источников «Описание Отечественной войны 1812

года» и «Описание войны 1813 года» А. Михайловского-Данилевского, «История консульства и империи» А. Тьера, записки Д. Давыдова. И. Лажечникова, С. Глинки, Ф. Глинки, И. Раджицкого, Н. Тургенева, П. Шаликова и других, сочинения В. Жуковского, М. Загоскина, И. Крылова. Во время работы над романом Толстой посетил также Бородинское поле, чтобы на месте изучить ход главного сражения той войны. Рано сформировавшийся интерес к истории, изучение источников и материалов времен войны 1812 г. позволили Толстому выработать не только подход к изображению исторических событий в художественном произведении, но и свой взгляд на эти события, на их причины, ход и движущие силы. В течение нескольких лет работы над произведением эти взгляды уточнялись и оттачивались. В 1868 г. в письме к М.П. Погодину Толстой написал: «Мой взгляд на историю не случайный парадокс, который на минутку занял меня. Мысли эти – плод всей умственной работы моей жизни и составляют нераздельную часть того мирозерцания, которое Бог один знает, какими трудами и страданиями выработалось во мне и дало мне совершенное спокойствие и счастье».

«Война и мир», как исторический роман-эпопея, опирается на глубоко продуманную и выношенную автором историко-философскую концепцию, которая значительно отличалась от взглядов официальных историографов того времени, рассматривавших ход истории как череду правлений монархов и иных выдающихся исторических деятелей. В противоположность установившемуся взгляду Толстой считал, что отдельная личность, даже если это выдающийся деятель, не может ничего значить в ходе исторических событий, не может сколько-нибудь значительно влиять на них. Среди персонажей «Войны и мира» много реальных исторических лиц того времени: императоры, полководцы, офицеры русской армии, герои партизанской войны. Главные среди них – Кутузов и Наполеон.

Толстой не просто не принимает личности Наполеона с его стремлением к власти над миром, эгоизмом, жестокостью, он отмечает тщетность его самолюбивых устремлений. Как действующее лицо романа Наполеон впервые появляется в эпизодах Аустерлицкого сражения, после которого он любуется видом поля битвы, а на лице его «сияние самодовольства и счастья». Наполеон самонадеянно убежден в том, что одно только его присутствие повергает людей в восторг и самозабвение, что всё в мире зависит только от его воли. Ещё до приказа о переходе границ России его воображению не даёт покоя Москва, а во время войны он не предвидит её общего хода, поступая «непроизвольно и бессмысленно». Во время Бородинского сражения он впервые испытывает неуверенность и недоумение, а после сражения вид убитых и раненых «победил ту душевную силу, в которой он полагал свою заслугу и величие». По мысли автора, Наполеону была уготована в истории нечеловеческая роль, ум и совесть его были помрачены, а поступки были «слишком противоположны добру и правде, слишком далеки от всего человеческого». Образ Наполеона в полной мере подтверждает мысль автора о том, что так называемые великие люди лишь ярлыки, обозначающие то или иное событие, а самого героя Толстой сравнивает с ребёнком, который держится за тесемочки внутри кареты, а думает, что правит экипажем.

Кутузов, в отличие от Наполеона, не стремится видимо влиять на события, вмешиваясь в их ход. Толстой считал, что его истинное величие как полководца и человека заключалось в том, что его личный интерес освобождения родины от неприятеля полностью совпадал с общим интересом, что он лишь старался не мешать ничему полезному. Несмотря на теоретические взгляды автора, в романе Кутузов столь же деятелен, как в действительности, он принимает ответственные решения, реально влияющие на ход исторических событий. Именно Кутузову принадлежит тяжёлое и неблагоприятное решение об оставлении Москвы, при этом полководец подчеркивает, что делает это данной ему властью. Он же принимает решение о том, какую дорогу оставить свободной для отступающей французской армии, во многом предопределяя

тем самым бесславыи конец похода Наполеона. Кутузов также умело управляет духом войска, например, напутствуя Багратиона перед Шенграбенским сражением, но особенно это сказалося на ходе Бородинского сражения. Дух войска Толстой считал силой, определяющей успех любого сражения и военной кампании в целом, а силу воли, убежденность в своей правоте и моральное превосходство одного народа (или армии) над другим решающими для судеб народов.

Вокруг образов Кутузова и Наполеона в «Войне и мире» сконцентрированы, соответственно, смысловые центры толстовского понимания и изображения двух типов войн: захватнической, агрессивной, движимой властолюбием Наполеона и сребролюбием его солдат и войны, которую вели русская армия и народ в целом и в которой «решался вопрос жизни и смерти отечества».

Предметом художественного изображения и исследования писателя в «Войне и мире» стала история Отечества, история жизни людей, его населяющих, ибо, по Толстому, история есть «общая, роевая жизнь человечества». Это придало эпический размах повествованию в произведении. Причины важнейших событий, составляющих общую жизнь человечества, виделись Толстому иногда в совпадении множества отдельных причин, но чаще представлялись predeterminedенными заранее. Фатализм, как общее объяснение причины совершающихся событий, не исключал, с точки зрения писателя, активного проявления духовных сил каждого человека и народа в целом, не снимал сложных вопросов о predeterminedенности, необходимости и свободе выбора.

Ведущую роль в истории Толстой оставлял за народом, считая его главной движущей силой всех событий. Поэтому столь велики в романе-эпосе место и значение массовых эпизодов, особенно связанных с решающими историческими событиями (Аустерлицкое, Шенграбенское и Бородинское сражения, оборона Смоленска, Богучаровский бунт, оставление жителями Москвы и т. д.). Эпический размах повествованию придает также то обстоятельство, что автор показывает на страницах своего произведения представителей всех сословий тогдашней России, исследуя национальный характер русского народа в переломный момент, решающий его историческую судьбу. Через несколько лет после выхода романа писатель свидетельствовал в одном из писем, что в «Войне и мире» главной для него была «мораль народная». Своим признанием он определял важность этой мысли как в исторической, так и в философской основе своего произведения.

В названии романа соединены и противопоставлены два взаимоисключающих понятия: война и мир. Мир («миръ» в старом написании, от глагола «мирить») есть отсутствие вражды, войны, несогласия, ссоры, но это лишь одно, узкое значение этого слова. В договоре о печатании «Войны и мира» Толстой своей рукой написал в названии слово «миръ», что означает: Вселенная, земной шар, весь свет, наша земля, все люди, род человеческий, община, общество крестьян, сходка и так далее (значения приведены согласно словарю В.И. Даля). В противопоставлении войны, как события противоестественного жизни всех людей и всего света, и заключается главный конфликт этого произведения.

Героическая тема и размах изображения исторических событий определили контуры монументальной формы «Войны и мира», которая окончательно сложилась при соединении в одном произведении исторического исследования, художественного повествования, авторского публицистического пафоса, выразившегося в особом соотношении между автором и изображаемыми событиями. Особый образ автора отличает «Войну и мир» от других произведений русской и мировой литературы. Толстой не прикрывается маской вымышленного рассказчика или хроникера, не занимает бесстрастной позиции объективного повествователя. Он постоянно разрывает последовательность событий романа, описывающего жизнь вымышленных героев, делая повествование фрагментарным, вмешивается в действие романа с собственными размышлениями по поводу реальных исторических событий. Постепенно авторские

отступления и размышления оформились как особые историко-философские и публицистические главы. Таким образом, в пределах сюжетного времени произведения сложились два самостоятельных временных потока, которые не исключают, а дополняют друг друга. Один круг повествования, охватывая Историю и рассуждения о ней автора, опираясь на действительную хронологию событий, составляет более широкий временной поток «Войны и мира», другой, более ограниченный временной поток – события жизни вымышленных героев. Соединение этих временных потоков органично дополняется третьим временным измерением, обнаруживающимся в череде символических эпизодов (сны героев, образ неба) и содержащим авторское понимание вечных вопросов жизни, что ещё более углубляет философский смысл книги. Приёмы работы Толстого как исторического писателя, необычная и сложная структура его книги, соединяющая художественный вымысел с авторскими оценками и анализом действительной исторической жизни, эпический размах повествования заложили основу композиции романа-эпопеи, во многом воспроизводящую летописное повествование с характерным именно для него восприятием времени: непрерывность погодных записей, фрагментарность рассказов об исторических деятелях, вечный смысл бытия, изредка символически проявляющийся в земной жизни.

Действие романа «Война и мир» разворачивается на фоне событий, потрясших всю Европу, важнейшие из них подробно изображены в произведении. Толстой уделяет особенное внимание заграничному походу русской армии и Отечественной войне 1812 г. Характер этих войн совершенно различен. Цели заграничного похода солдатам не вполне понятны, несогласованность действий союзников приводит ко многим неудачам, бездарность военачальников оборачивается страшным поражением в Аустерлицком сражении, но дух войска и солдатская храбрость проявляются даже в этих условиях, особенно когда речь идёт о спасении всей русской армии небольшим отрядом Багратиона в Шенграбенском сражении.

На изображении событий войны 1812 г. сосредоточено главное внимание Толстого. Описание Бородинской битвы, бывшей главным сражением этой войны, становится подлинным смысловым и композиционным центром книги. К этому эпизоду, как к фокусу, тянутся все нити романа. Писатель создал непревзойденную эпическую картину подготовки к сражению и битвы, в которой участвуют солдаты и мирное население, представители всех сословий, недаром один из эпизодических персонажей романа говорит о том, что, защищая Москву, на неприятеля «всем миром навалиться хотят». На Бородинском поле проявляются чувства патриотизма и героизма участников битвы, осознание общности цели и важности момента, нравственные качества героев произведения. Соборные усилия всех участников Бородинского сражения приводят к главному результату: несмотря на потери и необходимость оставления Москвы ради спасения армии и России в этой битве русскими была одержана моральная победа, предопределившая общую победу русской армии и всей кампании. Толстой и как художник, и как историк подчеркивает значение этой битвы и её последствий для французской армии, которая в Москве превращается в армию мародеров, а затем бесславно гибнет в московском походе.

Изображение событий двенадцатого года было бы неполным без описания партизанской войны, принимающего в романе глубоко значимый образ «дубины народной войны». Подлинный патриотизм, чувство оскорбленной национальной гордости вызывают стихийное народное сопротивление врагу. Действия регулярной армии и партизанских отрядов превращают в героев обычных, незаметных в мирное время людей. Среди персонажей романа целый ряд таких «незаметных» героев – капитан Тушин, Тихон Щербатый, старостиха Василиса и др. Не остается в стороне от военных событий и мирное население, вносящее свой вклад в общее дело. Не смиряются с наступлением неприятельской армии жители Смоленска, москвичи покидают свой город перед вступлением французов.

Толстой определяет войну как событие, «противное человеческому разуму и всей человеческой природе». Это определение полностью оправдывается, так как война не только противоречит разуму и природе, но и разделяет людей на враждующие армии, а русское общество еще и по отношению к происходящим событиям. Петербургский свет всего лишь маскируется патриотическими речами, находясь вдали от театра военных действий и не будучи душевно захвачен происходящими событиями. В армии среди большинства подлинных патриотов и героев есть офицеры, думающие лишь о продвижении по службе, чинах и крестах. Более всего противоестественность войны заметна при сопоставлении с естественным течением «общей, роевой» жизни людей. Во втором томе романа среди рассуждений о превратностях политики Толстой высказывает заветную мысль, ставшую одним из оснований его философских взглядов. Это мысль о вечной целесообразности и ценности настоящей человеческой жизни, о ее независимости от всего внешнего: «Жизнь между тем, настоящая жизнь людей с своими существенными интересами мысли, науки, поэзии, музыки, любви, дружбы, ненависти, страстей, шла как и всегда независимо и вне политической близости и вражды с Наполеоном Бонапарте и вне всех возможных преобразований».

На поиски смысла «настоящей жизни» направлены устремления главных героев «Войны и мира». Это Андрей Болконский и Пьер Безухов (Петр Лабазов по первоначальному замыслу). Эти герои несут в романе основную смысловую и философскую нагрузку, продолжая череду толстовских интеллектуальных героев с аналитическим складом ума, отчасти напоминая склад ума самого автора. В них одновременно соединяются черты молодого поколения 10–20-х годов (с их увлеченностью философией, французской революцией, масонством и декабристскими идеями) и поколения 60-х годов XIX в., искания которого были отмечены большей глубиной и драматизмом стоявших перед ними жизненных вопросов.

Андрей Болконский – сын богатого, знатного и уважаемого светом вельможи екатерининской эпохи, воспитанный и образованный в лучших традициях рубежа XVIII–XIX вв. Это блестящий молодой человек, делающий успешную служебную и светскую карьеру. За безукоризненной светской внешностью кроется умный, смелый, педантично честный, глубоко порядочный и гордый человек с сильной волей. Гордость князя Андрея – «родовая» черта Болконских, которая проявляется у него еще и как «гордость мысли». Пьер Безухов отмечает в своем друге «способности мечтательного философствования». Жизнь князя Андрея наполнена напряженными интеллектуальными и духовными исканиями, составляющими эволюцию его богатого внутреннего мира.

В начале романа, будучи вполне сложившимся семейным человеком, Болконский не удовлетворен своим положением, он мечтает прославиться, послужить общему благу. Ему кажется, что для этого, подобно его кумиру Наполеону, нужно найти удобный случай, «свой Тулон», который помог бы ему проявить нераскрытые способности. Начавшаяся кампания 1805 г. побуждает Болконского вступить в действующую армию, где он участвует в Шенграбенском и Аустерлицком сражениях. «Свой Тулон» князь Андрей находит на поле Аустерлица, когда совершает подвиг, бросаясь вперед со знаменем в руках и пытаясь остановить бегущих солдат. Будучи тяжело раненным и глядя в бездонное небо над своей головой, князь Андрей понимает ошибочность прежних желаний и устремлений, он разочаровывается в Наполеоне, который любит поле сражения и рассматривает убитых. Андрей Болконский, как и Пьер Безухов, приходит к неприятию Наполеона, к отрицанию самой идеи наполеонизма как выражению крайнего индивидуализма.

Новое потрясение героя связано с рождением сына и смертью жены, перед которой он чувствует себя виновным за невнимание и холодность, его жизнь замыкается в тесных семейных рамках, однако этот период становится временем первого серьезного духовного возрастания героя. Гордый Болконский впервые живет

не для себя, а для других людей, хотя это всего лишь небольшой круг его семьи. Время деревенской жизни оказывается чрезвычайно важным для внутреннего развития героя: он много читает, размышляет. Его вообще отличает рационалистически-рассудочный способ постижения жизни, аналитический подход к оценке людей и явлений. Под впечатлением встречи с Наташей Ростовой и возникшего к ней чувства князь Андрей вновь возвращается к активной жизни, одно время работает у Сперанского, но разочаровывается в этой деятельности. Участвуя в Отечественной войне, Болконский обретает общую со всем народом цель и ранне других понимает существо многих совершающихся перед его глазами событий, а в разговоре с Пьером накануне Бородинского боя говорит о своих наблюдениях над духом войска и его властной, решающей силой в сражении. Тяжелое ранение, полученное в Бородинской битве, влияние всего пережитого, примирение с Наташей решительно изменяют князя Андрея. Он начинает понимать людей, прощать их слабости, обнаруживает, что истинные связи между людьми строятся на любви к ближним. Это открытие оказывается непосильным для гордого разума и гордой души героя: в нем совершается нравственный надлом. После вещего для него сна о безуспешной борьбе со смертью Болконский постепенно угасает, несмотря на миновавшую физическую опасность, так как открывшаяся для него истина, движущая «живой человеческой жизнью», выше и больше того, что может вместить его гордая душа.

Один из самых главных в творчестве Толстого и в «Войне и мире» – образ Пьера Безухова. В этом образе воплощены закономерности исторической действительности, авторское понимание основных начал жизни, автобиографические черты самого писателя, отличающие его внутреннюю эволюцию как борьбу духовного и интеллектуального начал с чувственным и страстным. Образ Пьера отражает не только главное направление духовного развития самого писателя, он идейно соотносится с персонажами русской литературы XIX столетия. В процессе интеллектуальных и духовных поисков героя характеризует слияние рационального, эмоционального и интуитивного начал, что приводит его к наиболее полному постижению жизни. Пьер – мягкий и добродушный человек, доверчивый и увлекающийся, но в то же время страстный, подверженный вспышкам гнева, иногда поддающийся чужому влиянию.

Пьер – незаконнорожденный сын знатного вельможи графа Безухова. После смерти отца наследование его титула и огромного состояния превращается в первое серьезнейшее испытание в жизни героя. Несчастливая личная жизнь, склонность к философствованию приводят Безухова в ряды масонов, цели которых кажутся ему верными, однако скоро он разочаровывается в идеалах и участниках этого движения. Новым увлечением Пьера становится благотворительная деятельность, направленная на переустройство и улучшение крестьянского быта, но его доверчивость и непрактичность вновь приводят к неудаче.

1812 г. – самая тяжелая и сложная пора в жизни Пьера. Именно в это время он понимает, что, не будучи свободным, он глубоко любит Наташу Ростову. Глазами Пьера читатели видят страшное предзнаменование наступающих бедствий – знаменитую комету 12-го года. Окончательное прозрение наступает для героя и в отношении его прежнего кумира Наполеона. На переоценку личности Наполеона во многом повлияли непосредственные впечатления Пьера от Бородинского боя и событий в Москве. Перед началом Бородинского сражения происходит его последняя встреча с другом, Андреем Болконским, который делится с Пьером своими размышлениями о том, что настоящее понимание жизни там, где «они» – простые русские солдаты. В этом же герою помогает убедиться и участие в самом сражении, когда он, желая быть наблюдателем, оказывается вовлеченным в общее дело и переживает чувство подлинного единения с окружающими. Оставшись в Москве, Пьер намеревается убить Наполеона, который теперь представляется ему злейшим врагом всего человечества.

В плену, куда Пьер попадает как «поджигатель», начинается новый, важнейший период его жизни, во время которого герой впервые оказывается в общем со всем народом положений и сознает вначале, что пленили только его тело, но живую, бессмертную душу человека пленить нельзя. В плену же он знакомится с сблдатом Апшеронского полка Платоном Каратаевым, сыгравшим главную роль в становлении его мировоззрения. В процессе общения с Каратаевым, образ которого имеет важнейшее значение для понимания философского смысла романа, для Пьера раскрывается суть народного мироощущения и понимания жизни. Платон живет так, как ему диктует внутреннее мироощущение: он не рассуждает о жизни, а «обживает» в любых условиях. Даже в его облике есть что-то символическое: теплое, круглое, пахнущее хлебом, ласковое, спокойное, доброе. В облике и поведении Каратаева выражается глубокая народная мудрость, та народная философия жизни, постижения которой мучительно добиваются главные герои романа. В разговорах Платона проходит мысль о том, что нужно смиряться, нужно любить жизнь, даже когда невинно страдаешь.

Все важнейшие этапы жизни Пьера отмечены значительными для внутреннего мира героя переживаниями, связанными не только с интеллектуальным, но и эмоционально-образным осмыслением происходящего (сон о терзающих его собаках – «страстях»; сон после Бородинского боя, увиденный под впечатлением разговора с князем Андреем и созерцания звёздного неба). В ночь после гибели Каратаева и перед освобождением из плена Пьер также видит символический сон, помогающий ему понять жизненную философию Платона. В этом сне герой видит «м1ръ» как живой шар, покрытый множеством капель воды, которые то сливаются, то вновь разделяются. Пьер понимает, что человек есть только капля в людском море, что его жизнь имеет назначение и смысл только как часть и одновременно отражение целого. Встреча с Каратаевым заставила Пьера, не видевшего раньше «вечного и бесконечного ни в чем», научиться «видеть вечное и бесконечное во всем. И это вечное и бесконечное был Бог».

Согласно первоначальному замыслу, сюжетная линия Пьера должна была продолжиться в описании событий 1825 г., которые предваряет «открытый» эпилог «Войны и мира». Здесь Пьер показан возмужавшим человеком, счастливо женатым на Наташе Ростовой, образ которой также восходит к первоначальному замыслу. В черновых характеристиках, данных автором своим героям, Наташа отмечена как героиня, которая «не устаивает быть умной». В этом замечании Толстого – ключ к пониманию образа одной из главных героинь романа.

Наташу отличают не разум, а чуткость и необыкновенная эмоциональность, обогащенная незаурядным музыкальным дарованием. В ее характере есть в то же время твердая основа, опирающаяся на нравственные и духовные ценности народной жизни. В силу этого Наташа неосознанно воплощает в себе истинное понимание жизни и способна на решительные и великодушные поступки, порою – на самопожертвование (эпизоды вывоза раненых из Москвы, спасения матери после гибели Пети). Её же Толстой наделяет способностью чутко улавливать и верно понимать внутреннюю сущность человека: самые точные и емкие характеристики других героев принадлежат Наташе. В то же время она способна на безрассудные, эгоистические поступки (увлечение Анатодем Курагиным и попытка побега с ним). Образ Наташи дан в романе в развитии: впервые читатели видят ее непосредственной тринадцатилетней девочкой, а в эпилоге это счастливая, поглощенная заботами о детях и муже женщина. Образ Наташи-матери полемически заострен Толстым по отношению к широко обсуждавшимся в то время идеям женской эмансипации.

Более возвышенными, гармоническими и отчасти идеальными чертами отмечен другой центральный женский образ романа – княжна Марья. Во многом это объясняется тем, что прототипом этого образа для Толстого была его мать, которой он не помнил и даже не видел ни одного её изображения. Княжна Марья отмечена почти

всеми качествами, свойственными семье Болконских: она умна, прекрасно образована и воспитана. Но героиня не отличается подчеркнутым рационализмом и холодноватой гордостью Болконских. Это кроткая и одновременно волевая женщина, которой свойственны способность к самопожертвованию (после смерти маленькой княгини она, как может, заменяет Николеньке мать), присутствие духа и глубокая религиозность. Выйдя замуж за Николая Ростова, она полностью разделяет взгляды мужа «на долг и присягу».

Большое значение для понимания философского и нравственного смысла «Войны и мира» имеет то обстоятельство, что Толстой уделяет много внимания изображению семейной жизни своих героев. Большинство значимых персонажей романа-эпопеи выступают в своем семейном окружении. Автором настойчиво подчеркиваются общие черты, характеризующие то или иное семейство: радушие и открытость, эмоциональности доброта, музыкальная одаренность и подлинное слияние с русским национальным духом Ростовых; утонченный аристократизм, ум, благородство, обостренные чувства долга и чести, образованность и гордость Болконских; безнравственность и корыстолюбие, эгоизм, подлость «проклятой курагинской породы». Семья в понимании писателя – маленькое подобие того «Мира», частью которого является человек. Именно поэтому героев романа-эпопеи отличают не только индивидуальные черты, но и родовые. Семья, способность быть хранительницей домашнего очага и матерью – особое нравственное испытание для героинь романа. Этого испытания не выдерживает Элен Курагина, но Наташа Ростова и княжна Марья – прекрасные жёны и матери.

В одной из современных Толстому критических статей по поводу «Войны и мира» были написаны замечательные слова, вскрывающие существо художественной формы этого произведения: «Какая громада и какая стройность!». Подобное сочетание могло возникнуть только на основе подлинно реалистического подхода автора к изображению событий и лиц, составивших правдивую картину мира той эпохи. Эпический характер произведения сложился как на основе изображения переломных исторических событий в соединении с подробностями жизни одного человека, так и на основе широкого показа разных сторон русской общественной, политической и семейной жизни того времени. «Мысль народная» в «Войне и мире» равно выразилась в определении Толстым роли народа как движущей силы истории, признания важности его духовного состояния для решения исторической судьбы и в изображении не отдельных героев, характеризующих определённые слои общества, а всего народа в целом в лице представителей разных сословий, возрастов, убеждений. При этом в числе второстепенных и эпизодических персонажей романа четко обрисованные характеры и типы с легко узнаваемой индивидуальностью.

Создавая образы главных героев, Толстой не отступает от принципов «диалектики души», давая эти образы в развитии, наделяя их не только богатством чувств, но и глубиной мысли. Существенно дополняют образы героев запоминающиеся портретные характеристики (при этом Толстой часто подчеркивает роль какой-то значимой детали, например, лучистых глаз княжны Марьи), индивидуальная манера поведения (стремительная походка и жесткость общения с окружающими князя Болконского; непосредственность и живость Наташи), своеобразие речи.

Язык романа по-своему отражает правдивую картину жизни той эпохи, содержит большие включения текста, написанного автором на немецком и, главным образом, на французском языках, что передает реальную атмосферу жизни светского общества. Однако основной объем романа – великолепный по точности изложения мысли русский литературный язык, обогащенный живыми образцами народной (крестьянской и солдатской) речи.

Осмыслению героями своих переживаний, чувств, их напряженной духовной работе часто помогает общение с природой. Вид неба под Аустерлицем и в Богучарове,

встретившийся по дороге в Отрадное дуб помогают князю Андрею, например, полнее осознать совершающиеся в его внутреннем мире перемены. Охота, в которой участвуют Ростовы, служит своего рода прообразом будущего всенародного единения перед лицом опасности. Мастерство Толстого-баталиста обогащается своеобразным (восходящим, к древним традициям) использованием изображений природы: природа вместе с людьми как бы участвует в сражениях (туман, покрывший Аустерлицкое поле и мешающий русской армии; дым и туман, бьющее в глаза солнце, мешающие французам при Бородине); природе Толстой передоверяет эмоциональную оценку войны (мелкий дождик, накрапывающий над полем сражения, как будто говорит: «Довольно, довольно, люди. Перестаньте... Опомнитесь. Что вы делаете?»).

Применительно к «Войне и миру» часто говорится о принципе «сопряжения», т. е. взаимной обусловленности чередования и последовательности эпизодов книги, предопределяющих друг друга. Так, Платон Каратаев погибает накануне той ночи, когда Пьер видит сон, помогающий ему уяснить «правду» Платона, но без уяснения этой «правды» невозможна дальнейшая полноценная жизнь героя. Пробуждение от сна совершается в момент освобождения пленных отрядом Денисова, после чего Пьер вновь вливается в общий поток жизни.

Богатство содержания и особенности поэтики произведения не могли не повлечь за собою разрушения привычных рамок романа. Современники не сразу приняли своеобразную форму нового сочинения Толстого. Сам автор прекрасно понимал жанровую природу своего произведения, именуя его «книгой» и подчёркивая тем самым свободу формы и генетическую связь с эпическим опытом русской и мировой литературы: «Что такое Война и Мир? 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. Такое заявление о пренебрежении автора к условным формам прозаического художественного произведения могло бы показаться самонадеянностью, ежели бы оно было умышленно и ежели бы оно не имело примеров. История русской литературы со времени Пушкина не только предоставляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не даёт даже ни одного примера противного. Начиная от Мёртвых Душ Гоголя и до Мёртвого Дома Достоевского, в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести».

Лекция 10

РОМАНЫ Л. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА» И «ВОСКРЕСЕНИЕ»

План:

1. Семидесятые годы.
2. Роман «Анна Каренина».
3. Кризис. «Исповедь».
4. Позднее творчество. Роман «Воскресение».
5. Публицистика и общественная деятельность.
6. Значение личности и творчества Льва Толстого.

Семидесятые годы

«Азбука». В 70-е годы начался новый период творческой жизни Толстого. После прекращения работы над «Войной и миром» писатель долго не мог найти новой темы, которая всецело поглотила бы его внимание. На рубеже 60–70-х годов он увлекался изучением былин, читал много произведений фольклора в собраниях и изданиях П.В. Киреевского, А.Н. Афанасьева, П.Н. Рыбникова, «Сборник песен» Кирши Данилова. Особенно Толстого привлекал образ Ильи Муромца, он даже хотел написать роман о русских богатырях.

Таким же серьезным увлечением этого десятилетия было чтение исторических трудов, например, С.М. Соловьева и поиски нового исторического сюжета. Писатель предполагал создать роман или драму, чье действие разворачивалось бы в эпоху Петра I. Этот замысел особенно увлекал Толстого, ему не только как художнику, но и как историку всегда хотелось понять, «где узел русской жизни». Интерес к эпохе Петра поддерживался тем, что активное участие в жизни того времени принимал предок писателя Петр Андреевич Толстой, сподвижник Петра, сыгравший одну из главных и роковых ролей в судьбе царевича Алексея. Толстой, подобно Пушкину, никогда не оставлял без внимания участие своих предков в русской истории. К работе над романом из времени Петра I Толстой приступал дважды – в начале и в конце 70-х годов. Сохранилось более 30 вариантов начала этого романа, был подготовлен исчерпывающий документально-исторический материал, продуманы многие сюжетные линии, но необходимой для успешного завершения замысла «энергии заблуждения» не оказалось, а сам писатель признавался, что не нашел верных «ключей» к характеру Петра.

В 1877–1879 годах, а затем в 1884 г. Толстой дважды пытался вернуться к прежнему замыслу написать роман о декабристах, которого от писателя с нетерпением ждала русская читающая публика. Но и это намерение было оставлено. Сам писатель признавался, что после «Войны и мира» он уже не мог написать исторического романа. Причина крылась, скорее всего, не в усталости или неспособности автора к созданию большого исторического полотна, обобщению огромного фактического материала, а в том, что основная задача для Толстого-историка была решена в романе-эпопее: был найден ответ на занимавший его с юности вопрос о судьбах целых народов, о роли народа как главной движущей силы истории. Любое другое историческое произведение вольно или невольно, исходя из исторических взглядов Толстого, повторяло бы этот вывод.

В этот период сказывались, видимо, в полной мере усталость писателя после завершения грандиозной по масштабам работы и глубокая неудовлетворенность общим направлением творческого труда. В марте 1872 г. Толстой писал своему другу Н.Н. Страхову: «Правда, что ни одному французу, немцу, англичанину не придет в голову, если он не сумасшедший (написание Толстого, – ЕЛ.)⁹ остановиться на моем месте и задуматься о том – не ложные ли приемы, не ложный ли язык тот, которым мы пишем и я писал; а русский, если он не безумный, должен задуматься и спросить себя: продолжать ли писать, поскорее свои драгоценные мысли стенографировать, или вспомнить, что и Бедная Лиза читалась с увлечением кем-то и хвалилась, и поискать других приемов и языка. И не потому, что так рассудил, а потому что противен этот

наш теперешний язык и приемы, а к другому языку и приемам (он же и случился народный) влекут мечты невольные».

В 1865 г. в одном из писем Толстой сообщает о своем намерении «написать resume всего того, что я знаю о воспитании и чего никто не знает, или с чем никто не согласен». Речь шла о задуманной писателем «Азбуке», которая должна была стать учебной книгой для «всех детей от царских до мужицких». По собственному признанию писателя, на составление «Азбуки» он потратил четырнадцать лет, т. е. отсчет сознательно вёлся им не с момента непосредственного начала работы над книгой (вышла в 1872 г.), а со времени педагогической деятельности в Яснополянской школе. На эту работу Толстой направил поистине титанические усилия и был уверен, что «памятник воздвиг этой Азбукой». В нее вошли изложенные в доступной для детского восприятия форме сведения по основам всех наук. «Азбука» включала, помимо разделов, направленных на обучение чтению, письму и счету, так называемые Русские и Славянские книги для чтения, а также пояснительные методические указания для учителя. Создание «Азбуки» было связано в сознании Толстого с новым подходом к своему художественному творчеству, с новым взглядом на развитие русской литературы. В 1872 г. писатель высказывает также мысль о «возрождении в народности» литературы, поэтического творчества. Это свидетельствует о том, что «изменил приемы своего писания и язык» и что «если будет какое-нибудь достоинство в статьях азбуки, то оно будет заключаться в простоте и ясности рисунка и штриха, т. е. языка». Толстой пытался добиться в своих произведениях такого языка, которому было бы доступно выражение «всего, что только может желать сказать поэт». Именно таким языком, считал он, говорит народ и именно такой язык «есть лучший поэтический регулятор». Образцы произведений, которые сочетали в себе поэтичность, законченность формы, ясность и образность языка, писатель нашел в «народной литературе», объединяя в этом понятии фольклор и древнерусскую литературу. Из этих источников он черпал богатейший материал для своей книги («Вольга-богатырь», «Микулушка Селянинович», «Святогор-богатырь»). Работа над переложениями переводов произведений «народной литературы», обработки басен Эзопа и фольклора других народов стали своеобразной школой для самого писателя.

Главное богатство «Азбуки» – Русские и Славянские книги для чтения, куда включены небольшие рассказы, знакомые каждому с детства («Лев и собачка», «Филипок», «Акула», «Кавказский пленник» и множество других) и преследующие прежде всего цели нравственного воспитания («Лгун», «Косточка» и др.). В Славянских книгах для чтения (куда включены церковнославянские и древнерусские памятники) писатель также преследовал образовательные и воспитательные цели: рядом со сказаниями из Несторовой летописи приводятся жития (Сергия Радонежского, например,) и поучительные слова (например, о монахе, нашедшем тысячу золотых и возвратившем потерявшему, не требуя награды; о бедном труженике Мурине-дровосеке, чьи молитвы были более всего угодны Богу).

Роман «Анна Каренина»

Результаты предпринятых Толстым поисков новых «приемов писания» в полной мере сказались на его новой работе – романе «Анна Каренина» (1873–1877; публиковался в «Русском вестнике»). Широта охвата современной действительности и глубина проблем, поставленных в этом романе, превращают его в эпическое полотно, вполне сопоставимое с «Войной и миром», однако роман отличается сравнительной лаконичностью пове-

ствования и афористической ёмкостью языка.

Существуют, по крайней мере, три варианта объяснений того, как возник у Толстого замысел этого романа: намерение автора написать о женщине «из высшего общества, но потерявшей себя»; пример вдохновивших писателя пушкинских

незавершенных отрывков «Гости съезжались на дачу» и «На углу маленькой площади»; и, наконец, зафиксированный современниками рассказ писателя о том, как во время послеобеденной дремы, как видение, ему представился образ красивой женщины-аристократки в бальном платье. Так или иначе, но вокруг найденного женского типа в творческом воображении Толстого очень скоро сгруппировались все мужские типы, привлекавшие его внимание. Образ главной героини романа претерпел в процессе работы значительные изменения: из порочной женщины, отличавшейся вульгарными манерами, она превратилась в сложную и тонкую натуру, в тип женщины «потерявшей себя» и «невиноватой» одновременно. История её жизни разворачивалась на широком фоне пореформенной действительности, которая подверглась в романе глубочайшему авторскому анализу, преломленному сквозь призму восприятия и оценки одного из самых автобиографических героев Толстого Константина Левина (Левина, как его называл автор, возводя фамилию героя к своему имени). Его сюжетная линия – равноправная по значению часть содержания романа.

Итак, повествование в новом социально-психологическом романе Толстого определялось двумя основными сюжетными линиями, которые практически не пересекались, если не считать единственной случайной встречи двух главных героев. Некоторые из современников упрекали автора в том, что его новый роман распадается на два самостоятельных произведения. На подобные замечания Толстой отвечал, что, напротив, гордится «архитектурой – своды сведены так, что нельзя заметить того места, где замок. И об этом я более всего старался. Связь постройки сделана не на фабуле и не на отношениях (знакомстве) лиц, а на внутренней связи». Эта внутренняя связь придала роману безукоризненную композиционную стройность и определила его главный смысл, вырисовывающийся «в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства», как ее в то время понимал Толстой.

Роман открывается взятым из Библии эпитафией «Мне отмщение, и Аз воздам». Вполне ясный смысл библейского изречения становится многозначным, когда его пытаются трактовать применительно к содержанию романа. В этом эпитафеевиделись авторское осуждение героини и авторская же защита её. Эпитафия воспринимается и как напоминание обществу о том, что не ему принадлежит право судить человека. Много

лет спустя Толстой признавался, что выбрал этот эпитафия для того, «чтобы выразить ту мысль, что то дурное, что совершает человек, имеет своим последствием всё то горькое, что идет не от людей, а от Бога и что испытала на себе и Анна Каренина». Это признание писателя является, по сути дела, определением того, что есть нравственный закон как закон воздаяния человеку за всё им совершённое. Нравственный закон и есть тот смысловой центр романа, который создаёт «лабиринт сцеплений» в произведении. Одним из современников Толстого оставлена запись более позднего, но важнейшего суждения писателя: «Самое важное в произведении искусства – чтобы оно имело нечто вроде фокуса, – то есть чего-то такого, к чему сходятся все лучи или от чего исходят. И этот фокус должен быть недоступен полному объяснению словами. Тем и важно хорошее произведение искусства, что основное его содержание во всей полноте может быть выражено только им». В «Войне и мире» Толстой определил, что есть «настоящая жизнь» и в чём смысл жизни каждого отдельного человека. Философский смысл «Войны и мира» продолжается и расширяется в «Анне Карениной» мыслью о том, что жизнь людей скрепляется и держится исполнением нравственного закона. Эта мысль обогащала новый роман Толстого, делая его не только социально-психологическим, но и философским. Своим отношением к пониманию и исполнению нравственного закона определяются все персонажи романа «Анна Каренина». Этот же признак определяет ведущее положение двух главных героев.

Анна Каренина предстаёт в романе как окончательно сложившаяся личность. Трактовки её образа в литературоведении чаще всего соотносятся с тем или иным

пониманием смысла эпиграфа и меняются в зависимости от исторически изменяющегося отношения к роли женщины в семейной и общественной жизни и нравственной оценки поступков героини. В современных оценках образа героини начинает преобладать традиционный народно-нравственный подход, согласующийся с толстовским пониманием нравственного закона, в отличие от недавнего безусловного оправдания Анны в её праве на свободную любовь, выбор жизненного пути и разрушение семьи.

В начале романа Анна – примерная мать и жена, уважаемая светская дама, жизнь которой наполняют любовь к сыну и преувеличенно подчёркиваемая ею роль любящей матери. После встречи с Вронским Анна осознаёт в себе не только новую пробудившуюся жажду жизни и любви, желания нравиться, но и некую неподвластную ей силу, которая независимо от её воли управляет поступками, толкая к сближению с Вронским и создавая ощущение защищённости «непроницаемой броней лжи». Кити Щербацкая, увлечённая Вронским, во время рокового для неё бала видит «дьявольский блеск» в глазах Анны и ощущает в ней «что-то чуждое, бесовское и прелестное».

Несмотря на цельность характера, доброту, спокойствие, мужество и настоящее благородство, Вронский – неглубокий человек, практически лишённый серьёзных интересов и отличающийся типичными для светской молодёжи представлениями о жизни и отношениях к людям, когда искренние поступки и чувства, целомудрие, крепость семейного очага, верность кажутся смешными и устаревшими ценностями. Впечатление от встречи с Анной действует на Вронского, как стихия, но постепенно его чувство превращается в любовь. Нечто стихийное и ужасное, независимое от разума и воли, есть во Вронском и для Анны: первое знакомство во время трагедии на железной дороге (её образ приобретает в романе определённый символический смысл как роковой знак времени; мотив смерти и железа сопровождает сюжетную линию героев с момента первой встречи), внезапное возникновение из тьмы и метели по дороге в Петербург, что прямо соотносится с древними мифическими представлениями о «чёртовой свадьбе» или пляске (по А.Н. Афанасьеву).

Постепенно искренняя и ненавидящая всякую ложь и фальшь Анна, за которой в свете прочно укрепилась репутация морально безукоризненной женщины, сама запутывается в лживых и фальшивых отношениях с мужем и светом. Под влиянием встречи с Вронским резко меняются её отношения со всеми окружающими: она не может терпеть фальши светских отношений, фальши взаимоотношений в своей семье, но существующий помимо её воли дух обмана и лжи увлекает её всё дальше и дальше к падению. После неоднократно проявленного Карениным по отношению к ней великодушия Анна начинает ненавидеть его, больно чувствуя свою вину и сознавая его нравственное превосходство. Она привыкла видеть в муже лишь «министерскую машину».

Однако образ Каренина не так однозначен. Увлечение Анны непосредственно сказывается и на его жизни. Каренин был преуспевающим чиновником, постоянно поднимавшимся по служебной лестнице, уважаемым в обществе за честность, порядочность, трудолюбие и справедливость. По мере развития углубления семейного разлада герой переживает настоящую трагедию, душевное смятение, то поднимаясь до сострадания и прощения жены, то втайне желая её смерти. Вначале он по привычке пытается найти разумное решение всех вопросов, но постепенно становится смешным в глазах света, колеблется в своих решениях, теряет служебный престиж, замыкается, постепенно утрачивает свою волю, попадая под чужое влияние.

Окончательный разрыв с музком не приносит счастья и самой Анне, пытавшейся найти его в союзе с Вронским, в поездке в Италию, жизни в Москве и в имении. Новая жизнь приносит ей лишь унижения, как во время посещения театра, и осознание глубины своего несчастья прежде всего от невозможности соединить вместе сына и Вронского. Ничто не может изменить двусмысленности её общественного положения,

постоянно углубляющегося душевного разлада. Постоянно чувствуя свою зависимость от воли и любви Вронского, Анна постепенно становится раздражительной, подозрительной, привыкает к успокоительным лекарствам с морфием. Постепенно она приходит к полному отчаянию, мыслям о смерти, желая тем самым наказать Вронского и остаться для всех не виноватой, а жалкой, и, наконец, к самоубийству. Начавшееся на железной дороге знакомство с Вронским, история любви, развивающаяся параллельно с осознанием Анной своей вины (во многом под впечатлением кошмарных сновидений, в которых ей и Вронскому виделся страшный мужик с железом), гибель под колесами поезда замыкают символический круг жизни главной героини – её свеча гаснет.

Не осуждая Анну, Толстой предостерегает от этого и читателя, но в оценке её жизни, поведения, выбора стоит на традиционных глубоко нравственных народных позициях, согласующихся не только с религиозно-этическими, но и с поэтическими представлениями народа. В сюжетной линии героини он выявляет связный и прочный подтекст, восходящий к мифопоэтическим народным представлениям и однозначно трактующим образ Анны как грешницы, а её жизненный путь как путь греха и гибели, несмотря на ту жалость и симпатию, которые она вызывает.

Константин Левин, как и Анна Каренина, – совершенно сложившийся человек, но его внутренний мир находится в постоянном развитии и изменении. Это один из самых сложных и интересных образов в творчестве писателя, продолжающий ряд его героев, отличающихся частично автобиографическим характером и аналитическим складом ума. Характер и сюжетная линия Левина наиболее соотносятся с обстоятельствами жизни и образом мыслей самого писателя. Во время работы над романом Толстой не вёл дневников, так как его мысли и смежна чувств достаточно полно отражались в работе над образом Левина. Этому герою доверены самые дорогие мысли автора, его глазами видит и его устами оценивает Толстой пореформенную действительность в России.

С Левиным Толстой знакомит читателей романа в сложный период его жизни, когда он, приехав в Москву, чтобы сделать предложение Кити Щербацкой, получает отказ. Левин – провинциальный помещик, принадлежащий к хорошему дворянскому роду. Его жизнь заполнена хозяйственными заботами и глубокими интеллектуальными интересами, нравственными исканиями. Это серьезный и уравновешенный, искренний, доброжелательный и прямой человек. Любовь к Кити была обусловлена для Левина не только чувством, но и отношением к семье Щербацких, в которой он видел образец старого, образованного и честного дворянства, что для героя было очень важно. Его представления об истинном аристократизме зиждились на признании прав чести, достоинства и независимости, в отличие от современного ему преклонения перед богатством и успехом.

Левина болезненно волнуют судьба русского дворянства и процесс его оскудения, о чем он много беседует со своими соседями-помещиками и за бесценок продавшим свою рощу купцу Стивой Облонским. Не видит Левин реальной пользы и от тех форм хозяйствования, которые пытаются привнести с Запада; отрицательно относится к деятельности земских учреждений, не видит смысла в комедии дворянских выборов, как и во многих других достижениях цивилизации, считая их злом.

Постоянная жизнь в деревне, занятия хозяйством, наблюдения над трудом и бытом народа, стремление к сближению с крестьянами помогают Левину выработать самобытные взгляды на происходящие вокруг изменения, недаром именно он даёт ёмкое и точное определение пореформенного состояния общества, говоря о том, что «всё переверотилось» и «только укладывается» в жизни. Он и сам пытается внести свой вклад в то, как «всё уложится». Опыт собственного хозяйствования и размышления над особенностями национального уклада жизни приводят его к самостоятельному выводу о необходимости учитывать в ведении сельского хозяйства не только агрономические новшества и технические достижения, но и традиционно-национальный склад

характера работника как главного участника всего процесса. Герой даже задумывается всерьёз о том, что при правильной постановке дела на основе его выводов можно будет преобразовать жизнь сначала в имении, затем в уезде, губернии и, наконец, по всей России.

Помимо хозяйственных и интеллектуальных интересов Левина волнуют и более сложные вопросы. В связи с необходимостью исповедоваться перед венчанием с Кити Левин задумывается о своём отношении к вере, находя в душе лишь сомнение. Он признаётся священнику во время исповеди: «Мой главный грех есть сомнение. Я во всем сомневаюсь. Я сомневаюсь иногда даже в существовании Бога». Последовавшие затем важнейшие события жизни – смерть любимого брата, рождение сына – вновь обращают героя к религиозно-нравственным вопросам и размышлениям о смысле и содержании жизни. Не находя в своем сердце веры, Левин одновременно удивляется тому, что в минуты испытаний он молится Богу о спасении и благополучии близких. Мучительные искания соединяются в жизни Константина Левина с семейным счастьем, недаром Толстой делает описание венчания Кити и Левина своего рода центром произведения: границей четвертой и пятой частей состоящего из восьми частей романа.

Левина явно не удовлетворяет признание конечности жизни, следовательно, отсутствия смысла человеческого существования, если оно основано только на биологических законах. Неотступно преследующие героя мысли и стремление найти непреходящую жизненную цель доводят его, счастливого мужа и отца, успешного хозяйствующего помещика, до отчаяния, нравственных мучений и мыслей о самоубийстве. Ответы на свои вопросы Левин ищет в трудах философов, учёных, наблюдениях над жизнью других людей. Толчком для продолжения исканий в религиозно-нравственном направлении служит услышанное им замечание о старом крестьянине Фоканыче, который «для Бога живёт», «о душе помнит». Герой сталкивается с трудноразрешимым для себя вопросом о соединении «ясного знания» и разума, диктующего «борьбу за существование», с добром, с «непостижимым разумом-знанием». Законы добра, согласно мысли героя, – проявление божества, открытое сердцу, которое очень трудно помирить с доводами рассудка. Путь исканий Левина не завершается в концеромана, автор оставляет его смотрящим с террасы своего дома на Млечный Путь и так и не разрешившим для себя некоторых мучительных вопросов.

Отзываясь на роман «Анна Каренина» в «Дневнике писателя», Ф.М. Достоевский отмечал, что «Левиных в России – тьма» и все они отмечены существеннейшей чертой: «Черта эта с некоторого времени заявляет себя поминутно; люди этой черты судорожно, почти болезненно стремятся получить ответы на свои вопросы, они твердо надеются, страстно веруют, хотя и ничего почти еще разрешить не умеют».

В романе «Анна Каренина» важнейшей составной частью содержания является изображение реалий жизни 70-х годов XIX в. В литературоведении давно утвердилось мнение о том, что всякий хороший социальный роман со временем приобретает значение исторического, что в полной мере подтверждается примером этого произведения, которое недаром сравнивают с «Евгением Онегиным» как «энциклопедией русской жизни» по широте и точности отражения картины мира. В романе нашли свое место описания всех важнейших событий той эпохи – от вопросов жизни и труда народа, пореформенных отношений помещиков и крестьян до военных событий на Балканах, в которых принимают участие русские добровольцы. Герои Толстого обеспокоены и другими повседневными проблемами своего времени: земство, дворянские выборы, постановка образования, в том числе высшего женского, общественные дискуссии о дарвинизме, натурализме, живописи и так далее. Комментаторы романа «Анна Каренина» отмечали, что новые части произведения с изображением актуальных событий современности появлялись в печати, когда в журналах и газетах еще не успевало завершиться их общественное обсуждение.

Поистине, чтобы перечислить все, что нашло отражение в романе, пришлось бы переписать его заново.

Главным среди всех актуальных вопросов времени остаётся для Толстого вопрос о том, «как уложится» русская жизнь после реформы 1861 г. Этот вопрос касался не только общественной, но и семейной жизни людей. Будучи чутким художником, Толстой не мог не видеть, что в сложившихся условиях именно семья оказалась самой уязвимой как наиболее важная «сложная и хрупкая форма жизни, нарушение которой приводит к нарушению незыблемых основ бытия и всеобщему беспорядку. Поэтому писатель выделял в качестве главной и любимой мысли этого романа «мысль семейную». Финалом же романа становится не трагическая смерть Анны под колесами поезда, а размышления Левина, запоминающегося читателю смотрящим с террасы своего дома на Млечный Путь.

Кризис. «Исповедь»

В финале «Анны Карениной» Константин Левин оставлен автором не только в состоянии глубокого раздумья, в процессе мучительных исканий, но и с едва наметившимся разладом семейных взаимоотношений (он не поделился с Кити своими мыслями, промолчав и решив, что она не поймет их). Состояние Левина и искания самого Толстого в литературоведении не раз сопоставлялись. Для этого сравнения были все основания. Творческому кризису Толстого 70-х годов сопутствовал глубокий мировоззренческий и духовный кризис. В 1884–1887 годах Толстой начал писать, но не завершил повесть «Записки сумасшедшего», герой которой переживает состояния, хорошо знакомые самому писателю: его одолевают припадки холодной тоски и ужаса, «духовной тоски», вызывающей чувство жути, страха смерти и «умирающей жизни». Толстой называл это состояние «арзамасским ужасом», так как пережил его впервые в Арзамасе в 1869 г., в период полного благополучия, и поразила конечной безвыходности и бесцельности своего земного существования. Результаты этого кризиса стали очевидны после появления «Исповеди» (1882). Сам Толстой называл переворотом то, что случилось с ним на рубеже 70–80-х годов: «Со мной случился переворот, который давно готовился во мне и задатки которого давно были во мне. Со мной случилось то, что жизнь нашего круга – богатых, учёных – не только опротивела мне, но потеряла всякий смысл... Действия же трудящегося народа, творящего жизнь, представились мне единым настоящим делом». Сам писатель признает, что произошедшие перемены готовились задолго до рубежа 70–80-х годов. Направление движения толстовской мысли можно проследить не только по дневниковым записям и письмам, но и по образу мыслей и исканиям его героев. Непреходящий смысл жизни и верные ориентиры в ней Толстой, по его собственному свидетельству в «Исповеди», искал в жизни людей своего круга, в «лесу знаний человеческих между просветами знаний математических и опытных», обращаясь к трудам философов, порою впадая в отчаяние и переживая приступы тоски и отчаяния. На вторую половину 70-х годов приходится попытка Толстого проникнуть в основы религиозно-церковной жизни, тем более что ещё в 1855 г. он записал в своем дневнике, что чувствует себя способным посвятить жизнь великой цели – «основание новой религии, соответствующей развитию человечества, религии Христа, но очищенной от веры и таинственности, религии практической – не обещающей будущее блаженство, но дающей блаженство на земле». Во второй половине 70-х годов писатель посетил Оптиную пустынь, где бывали Н.В. Гоголь и Ф.М. Достоевский, Вл.С. Соловьёв, К.Н. Леонтьев и многие другие деятели русской культуры, Киево-Печерскую и Троице-Сергиеву лавры, беседовал со многими иерархами церкви, в том числе в Оптиной пустыни со знаменитым старцем Амвросием. В то же время Толстой изучал основные мировые религии.

В одном из писем Толстой признавался: «Волнуюсь, метусь и борюсь духом и страдаю; но благодарю Бога за это состояние». Описанный в «Исповеди» путь исканий

и переживаемый глубокий кризис ассоциировались у Толстого с образом путника, потерявшего дорогу, или пловца в уносимой течением лодке, обретшего затем свой «берег». Этим берегом были Бог и вера. В «Исповеди» Толстой даёт своё определение того, что есть «вера», поставив в зависимость от неё саму возможность человека жить или не жить: «...вера есть знание смысла человеческой жизни, вследствие которого человек не уничтожает себя, а живёт. Вера есть сила жизни. Если человек живёт, то он во что-нибудь да верит». Таким образом, в результате пережитого кризиса Толстой пришёл к полному пересмотру прежних жизненных позиций и мировоззрения. Он не только отказался от идеалов и целей жизни людей своего круга, но признал единственно нравственной и осмысленной жизнь простого трудового народа, раскаялся в своей прежней жизни, описав и осудив её на страницах «Исповеди», обратился к вере, признав в ней «силу жизни», наполняющую смыслом человеческое существование.

В основание религиозных верований Толстого было заложено христианство, которое он признавал самой совершенной нравственной религией. Однако Толстой опирался лишь на нравственное учение Христа, отвергнув поклонение Ему как Богу, усомнившись в самом факте Его существования как исторической личности и даже видя определённое преимущество в Его отсутствии, ибо тогда, согласно рассуждениям писателя, очевиднее была бы нравственная ценность христианского учения. Он отказался от всего, что не давалось его разумному объяснению евангельской истории (доказательством тому служит «Соединение и перевод четырёх Евангелий»). В статье «Что такое религия и в чём сущность её?» писатель всё время апеллирует к разуму человека, давая, исходя из этого, и своё определение религии: «Истинная религия есть такое согласное с разумом и знаниями человека, установленное им отношение к окружающей его бесконечной жизни, которое связывает его жизнь с этой бесконечностью и руководит его поступками». Ещё современники Толстого усматривали в религиозных взглядах писателя много рассудочного, скорее, ветхозаветного, нежели христианского, моралистического, лишённого мистического содержания и поэтического начала. Религиозная позиция Толстого, как это установлено ещё при его жизни, квалифицировалась не как «очищенное» христианство, а как еретическое отклонение от него и в существе своём свелась к нравственно-этической и моралистической, повлияв на его мировоззрение и все стороны творческой и общественной деятельности. Приняв за основу жизни после перелома жизнь патриархального крестьянства, Толстой с религиозно-нравственной точки зрения был ближе к интеллигентскому «богоискательству», нежели к выражению патриархальных крестьянских взглядов.

«Исповедь» – публицистическое и глубоко автобиографическое произведение одновременно, в нем сплелись два начала: публичное покаяние писателя и страстно-публицистическая проповедь открывшихся ему новых оснований жизни. То, что происходило в это время с Толстым и нашло отражение в «Исповеди», не было только его личным делом. В мировоззрении писателя наиболее полную, полемически заострённую и законченную форму воплощения нашли чувства и мысли, которые с полным правом можно считать совокупностью чувств и мыслей, присущих многим людям той эпохи, остро переживавшим 70-е годы как время, проявившее со всей очевидностью противоречия пореформенной действительности. Эти противоречия не могли не вызывать у мыслящих и творчески одаренных людей кризисных состояний, переоценки взглядов или, напротив, убежденного следования традиционным нравственным ценностям. «Исповедь» явилась отражением определенного уровня духовного состояния общества, один из представителей которого острее других чувствует его запросы и противоречия и в силу обстоятельств своей жизни, незаурядности личности и степени дарования оказывается ранее других готовым для объективного выражения общего состояния.

Позднее творчество

Новая мировоззренческая и религиозная позиция Толстого стала основой его понимания окружающего мира и отношения к нему. Хотя в поздний период творчества, который принято отсчитывать с появления «Исповеди», Толстым была взята на себя роль проповедника открывшейся ему истины, он оставался прежде всего художником, для которого наиболее органичным и естественным способом выражения являлись его произведения.

После кризиса значительно изменяется характер творчества Толстого: значительно большее место занимает публицистика, появляются художественные произведения, адресованные определённым социальным слоям читателей. Смена мировоззренческой позиции, опора на ярко выраженное религиозное сознание потребовали от писателя создания всех основных форм литературных произведений, способных раскрыть и пропагандировать основы его нового мировоззрения: кроме художественных произведений Толстой создает философские, религиозные, эстетические трактаты и статьи, собственные переводы и переложения Евангелия и так далее. В результате в его позднем творчестве сложилась логически завершённая система жанров, очень напоминающая средневековую жанровую систему с её уравновешенным соотношением и взаимодействием между жанрами богословской, религиозно-дидактической, публицистической, светской литературы и деловой письменности.

Поздний период в творчестве Толстого отмечен появлением значительных художественных произведений разных жанров: повестей, рассказов, драматических произведений, романа «Воскресение». Все они, в той или иной степени сохраняя прежние черты поэтики Толстого, несут большую дидактическую нагрузку, раскрывая новое авторское видение жизни, будучи адресованными интеллигентным читателям. Центральное место в художественном творчестве Толстого позднего периода по праву принадлежит повестям 80–90-х годов, которые во многом определяют характер русской повести этого времени, фактически принимающей на себя функции романа. Почти все повести писателя в той или иной мере связаны между собой на основе идейно-тематического сходства и общности поэтики. Среди незавершённых замыслов Толстого выделяется небольшой набросок – «Записки сумасшедшего». Его герой приходит к мысли о том, «что мужики так же хотят жить, как мы, что они люди – братья. Это было начало сумасшествия». Это состояние расстроило жизнь героя, ощутившего свое отчуждение от привычной среды. «Записки сумасшедшего» рассматриваются в творчестве Толстого как своеобразный подступ к теме повести «Смерть Ивана Ильича» (1881–1886), которая, в свою очередь, выступает в единстве со своеобразной художественно-публицистической диалогией «Крейцера соната» (1887–1889) и «Дьявол» (1889–1890).

Повесть «Смерть Ивана Ильича» – «описание простой смерти простого человека»; в основу её положена известная писателю история болезни и смерти бывшего прокурора тульского суда Ивана Ильича Мечникова. Герой повести – Иван Ильич Головин – средний сын чиновника, сделавшего обычную карьеру, средний во всех отношениях человек, сознательно положивший в основу своей жизни идеал «приятности и приличия», стремление всегда ориентироваться на общество людей, находящихся на более высокой ступени социальной лестницы. Эти принципы никогда не изменяли герою, поддерживая во всех жизненных обстоятельствах, пока его не настигла внезапная неизлечимая болезнь. Под влиянием развивающейся болезни и непонимания близких Иван Ильич, лишённый сколько-нибудь существенных интересов, глубоких и искренних чувств и настоящей цели в жизни, с ужасом осознаёт пустоту своего прежнего существования, лживость жизни окружающих его людей, понимает, что вся его жизнь, за исключением детства, была «не то», что существует

главный вопрос жизни и смерти, в момент которой он освобождается от страха и видит свет.

Если в повести «Смерть Ивана Ильича» герой переживает острейший конфликт, в котором сплетаются нравственно-этические и социальные причины, то в «Крейцеровой сонате» писатель возвращается, на первый взгляд, к частной теме семьи и брака, которая уже была предметом изображения в романе «Анна Каренина». Однако Толстой углубляет эту тему, выдвигая на первый план обличение современного института брака как отношений купли-продажи. Повесть – исповедь её главного героя Позднышева, из ревности убившего свою жену и под впечатлением этого поступка переосмыслившего прошлую жизнь. С героем происходит нравственный переворот. Вспоминая молодость и историю семейной жизни, Позднышев признает главную свою вину в том, что не видел и не хотел видеть в жене человека, не знал её души, а смотрел на неё лишь как на «орудие наслаждения». В этой повести особенно отчётливо звучит постоянно присутствующая в поздних произведениях мысль Толстого о том, что из отношений между людьми ушло всё живое, искреннее, человеческое, что определяться они стали ложью и материальным расчётом. Под влиянием подобных обстоятельств в сознании Позднышева, например, рождается «зверь» ревности, берущий начало в животной чувственности, с этим «зверем» он не может справиться, и тот приводит героя к трагическому финалу.

В промежутке между работой над различными редакциями повести Толстой неожиданно стал писать «историю Фредерикса» – повесть «Дьявол», в которой продолжена тема семейных отношений, чувственности и борьбы с ней. Герой повести Иртенев, благополучный семьянин и вполне порядочный человек, запутывается в своих отношениях с крестьянкой Степанидой и ощущает себя побеждённым недостойным его чувственным началом. Толстой открывает перед героем два варианта пути: самоубийство или убийство Степаниды. Но ни один из этих путей не может привести к разрешению конфликта, так как не в состоянии исправить прошлой нравственной ошибки героя.

Героями поздних повестей Толстого являются самые обычные люди, не выдающиеся из своего круга никакими особенными талантами или достоинствами. Пожалуй, единственное исключение из этого правила – герой повести «Отец Сергей» (1890–1898). Отец Сергей – в прошлом блестящий аристократ, князь Степан Касатский, выделявшийся среди товарищей способностями, красотой, правдивостью, но и гордостью, преувеличенным самолюбием, заставлявшими его всегда и во всем добиваться первенства. Князь делал прекрасную карьеру, собирался жениться, но потрясение от известия о том, что его невеста была любовницей императора, резко изменяет его жизнь. Желая нравственно возвыситься над своим окружением и обстоятельствами жизни, он уходит в монастырь, где его гордыня подвергается испытаниям, где он борется с чувственными желаниями и собственными сомнениями в вере. Борьба со «славой людской» и унижающей человека чувственной любовью становится основной темой этой повести. Желая освободиться от преследующих его потрясений, соблазнов и сомнений, отец Сергей, как и герои некоторых других поздних произведений Толстого, неоднократно уходит из мира в монастырь, из монастыря в пустынь, и, наконец, не будучи в состоянии помочь себе никакими молитвами, после постыдного падения совершает побег. Конец жизни отца Сергия решен Толстым в духе своих религиозных идей: освобождаясь от гордыни, он проявляет полное смирение и непротivление.

Повесть «Холстомер» (1863–1864, 1885) была задумана и начата ещё во время работы над «Войной и миром», а окончательное оформление получила в поздний период творчества писателя, идейно и тематически примкнув к другим произведениям этого времени. Когда-то Толстого увлекла история пегого мерина Холстомера, склонного к «серьёзности и глубокомыслию», прожившего долгую поучительную

жизнь и пережившего (помимо многих перемен и злоключений) настоящий переворот в сознании. Такой переворот происходит вследствие наблюдений над жизнью и поведением «странной породы животных», которые распространяют понятие собственности на лошадей, землю, воду, людей и «стремятся в жизни не к тому, чтобы делать то, что они считают хорошим, а к тому, чтобы называть как можно больше вещей своими».

В этой повести Толстой прибегает к постоянно используемому приёму антитезы: Холстомеру противопоставлен его бывший владелец, когда-то блестящий красавец князь Никита Серпуховской, проживший бесполезную жизнь и не принёсший никому ни радости, ни пользы ни при жизни, ни после смерти.

В поздних повестях Толстой такой же тонкий психолог, как и прежде, но основное внимание он уделяет уже не последовательно развивающейся «диалектике души», а основным переломным моментам жизни героев, полным драматизма и частоизменяющим ее привычное течение. На смену интеллектуально ищущему герою с ярко выраженной индивидуальностью приходит человек обычный, ничем не примечательный, своего рода «антигерой», обязательно переживающий нравственный кризис, заставляющий его решительно переосмыслить свою прошлую жизнь. Особенности развития сюжета (нарушение естественной хронологии событий при сохранении повествования о всей последовательности жизни героя) и обязательная ситуация «перелом-прозрение» как бы побуждают героев Толстого к исповеди дальности, что обусловило обращение писателя, как в начале творческого пути, к использованию форм мемуарной литературы. Герои повестей склонны также к обобщению своего жизненного опыта, в их суждениях немалое место занимают социальная критика и обличение практически всех сторон пореформенной жизни, всех общественных установлений, что приводит к появлению в некоторых повестях ярко выраженного публицистического пафоса.

После кризиса и перелома Толстой создаёт также выдающиеся драматические произведения, продолжающие лучшие традиции русской классической драмы и превосходящие драматургию Чехова и Горького.

В драме «Власть тьмы, или Коготок увяз, всей птичке пропасть» (1886) в основе сюжета, как часто бывало в произведениях писателя, лежит действительный случай, осмысливая который, Толстой обобщает наблюдения над процессами, происходящими в пореформенной деревне. Драма наполнена глубоким одновременно социальным и нравственным содержанием, которое отчасти раскрывается в её основном названии и подзаголовке. В деревне властвует тьма, царство которой обусловлено установившимися капиталистическими порядками: деньги и корыстолюбие разрушают патриархальный уклад деревенской жизни, обостряя ранее существовавшие проблемы. Люди начинают видеть в деньгах единственное средство, дающее счастье и разрешающее все жизненные затруднения (Матрёна, Анисья, Никита). Ужас и беспросветность этой тьмы в том, что зло становится обыденным и перестаёт восприниматься как зло, что приводит к страшнейшим искажениям основных нравственных понятий и к прямым преступлениям.

Тьма понимается Толстым и как олицетворение социального зла, и как тьма неверия, греха, и безнравственности. В образе Никиты писатель показывает и путь преодоления власти тьмы через покаяние в грехе. Особое место в драме занимает образ Акима – искателя правды, воплощающего в себе лучшие стороны патриархальной морали, но одновременно пассивного «непротивленца», не имеющего сил и воли для активного противодействия злу.

В комедии «Плоды просвещения» (1890) Толстой показывает совершенно иную среду: действие разворачивается в богатом московском дворянском доме Звездинцевых, обитатели которого – культурные и просвещённые люди. Однако очень скоро выясняется, что плоды их «просвещения» очень своеобразны: они увлечены

модным спиритизмом, борьбой с «заразой» и микробами, а молодое поколение применяет своё университетское образование к учреждению разного рода «полезных» обществ, вроде общества велосипедистов или поощрения борзых собак, к устройству балов и увеселений. В этот «просвещённый» дом приходят безземельные крестьяне, которым, по их словам, «курёнка выпустить некуда», чтобы выкупить у барина землю. Несмотря на то, что «Плоды просвещения» – комедия, в изображении крестьян явно прослеживаются трагические черты. Основной конфликт пьесы – столкновение бедствующей трудовой крестьянской России и «просвещённого» барства за владение землей. Толстой разрешает этот конфликт в комическом ключе, но за этим стоит страшная социальная пропасть, разделившая две России накануне революционных бурь.

В 1900–1904 годах писатель создает драму «Живой труп», вновь опираясь на реальный сюжет – дело супругов Гимер. В широком смысле тема этой драмы – сила закона, слепо властвующая над человеком вопреки живым человеческим и желаниям. В центре произведения дворянин Фёдор Протасов, образ которого не может быть оценён однозначно. Первое впечатление, которое производит этот человек, очень неблагоприятное: он пьяница и кутила, проводящий большую часть времени с цыганами, забывая семью и свои обязанности. Но в то же время в душе героя жива совесть, он добр и правдив, не умеет фальшивить во взаимоотношениях с людьми, в том числе и с женой. Протасов – не борец и не протестант, хотя в своих суждениях и высказываниях обличает все стороны государственного устройства, несовершенство суда, фальшь семейных отношений. Жизнь героя заканчивается трагически: он попытался инсценировать свою гибель и освободить жену, но неудача и угроза суда заставляют его окончить жизнь самоубийством. В сюжетной линии Фёдора Протасова наиболее полно и последовательно Толстым разработана (ставшая в конце жизни автобиографической) одна из сквозных тем его творчества – тема ухода героя-аристократа из своей среды как своеобразное средство протеста против привычных, но неприемлемых условий жизни. Эта тема прослеживается также в повести «Отец Сергей», незавершённой повести «Посмертные записки старца Фёдора Кузмича», основанной на предании об уходе Александра I, а также в набросках и планах других незавершенных произведений.

Роман «Воскресение»

Ещё в конце 80-х годов Толстой написал первую редакцию будущего романа «Воскресение» (опубликован в «Ниве» в 1899 г. с цензурными изъятиями и за границей полностью), называвшуюся тогда «коневской повестью», так как в основе сюжета лежала действительная история, рассказанная Толстому известным юристом А.Ф. Кони. К завершению работы над романом он обратился в 1898 г., чтобы, вопреки объявленному отказу от вознаграждения за поздние произведения, получить гонорар и передать его духоборам (сектантам протестантского толка), переселявшимся из России в Канаду.

В новом романе Толстого прочно соединились социальная тематика и моралистическая тенденция. Сюжетный узел романа завязывается во время, казалось бы, случайной встречи на рудебном заседании князя Нехлюдова и осуждённой за отравление пьяного купца проститутки Масловой. В этой женщине Нехлюдов узнает когда-то соблазненную им и покинутую на произвол судьбы воспитанницу своих тётушек Катюшу.

У Катюши Масловой сложилась обычная для простой девушки, взятой в барский дом, судьба: ее выгнали, она опускалась все ниже и ниже, пока не стала продажной женщиной и не попала на скамью подсудимых. Из чистой и отзывчивой девушки, глубоко переживавшей своё падение и позор, она превратилась в человека, переставшего даже замечать противоестественность своего положения.

Князь Дмитрий Нехлюдов продолжает череду толстовских героев, знаменуя новый этап размышлений автора над миром и жизнью. В этом смысле герой автобиографичен так же, как и герои предшествующих произведений. Под влиянием встречи с Катюшей Нехлюдов внезапно, без всякой предшествующей подготовки, решает порвать со своим прошлым, искупить вину перед Катюшей, женившись на ней и посвятив ей свою жизнь. Условность ситуации «перелом-прозрение» в данном случае не проходит бесследно ни для развития образа героя, ни для романа в целом. Продолжая философскую связь с предшествующими романами, в «Воскресении» Толстой изображает заведомо преступившего нравственный закон человека, оставляя ему только один достойный путь: воскресение. Однако Нехлюдов пытается нравственно «воскреснуть» в толстовском духе: в его поведении с другими людьми просматриваются все большее и большее раздражение всем вокруг и гордое сознание единоличного владения истиной.

В основе сюжета – личные судьбы Нехлюдова и Масловой, но композиционно роман построен так, что сфера его действия всё время расширяется за счёт включения в повествование описания жизни в деревне, в Петербурге, в Сибири, противопоставления мира господ (Корчагины, Масленниковы, Шенбок, графиня Катерина Ивановна и др.) и народа. Стремление Нехлюдова изменить судьбу осуждённой Катюши ставит его в исключительное положение между двумя резко противопоставленными друг другу в романе мирами: арестованные, каторжные, несчастные и барский, бюрократический мир, определяющий вместе с правительством все условия жизни государства. В отличие от прежних романов Толстого, романов «широкого дыхания», отражавших картину мира во всём объёме, в новом романе не остается места никакой другой России, кроме той, что выведена на страницах романа. В «Воскресении» предстает безрадостная картина жизни, строящейся на всеобщей лживости, бессмысленной деятельности одних и каторжных муках других. Если верить роману, никаких светлых сторон жизни не существовало. Всё светлое было подавлено, замучено, обмануто или заключено в тюрьму. В этом контексте очень важное значение и почти символический смысл приобретала сцена суда, помещённая не в конце, а в начале романа и превращающая Нехлюдова из судящего в подсудимого.

Искажение реальной картины мира считается в романе непревзойдённым мастерством Толстого – художника, создавшего произведение, насыщенное социальным содержанием, опирающегося на документализм и отличающегося огромной обличительной силой. Столкновения Нехлюдова с разными представителями привилегированных слоёв общества приводят его к отрицанию экономического, общественного и государственного устройства, а Толстому позволяют поставить в романе острейшие социальные вопросы эпохи: бедность и несправедливость крестьянства, бедственное положение простого городского населения, эффективность деятельности государственного аппарата, несправедливость общественного устройства жизни.

Роман «Воскресение» принято считать одним из величайших творений Толстого, но это одно из самых сложных его произведений и одно из сложнейших явлений русской классической литературы. Это своеобразный документ, отражающий состояние самого писателя и его видение мира в этот период. На страницах романа всюду присутствует сам Толстой, но в роли сурового моралиста, высказывающего по каждому поводу свои замечания и часто придающего тем самым произведению публицистическое звучание.

Обычно жанр «Воскресения» определяется прежде всего как новый тип социального романа, в чем есть большая доля справедливости. Новаторский характер этого жанра обусловлен религиозно-моралистическим содержанием романа. Главные герои, по мысли автора, должны были обрести своё нравственное «воскресение». У Нехлюдова это путь нравственного самосовершенствования,

завершающийся чтением Евангелия, понятого в духе Толстого. В статье «Что такое религия и в чём сущность её?» писатель дал своё определение: «Истинная религия есть такое согласное с разумом и знаниями человека установленное им отношение к окружающей его бесконечной жизни, которое связывает его жизнь с этой бесконечностью и руководит его поступками». В русле такого понимания религии действует и герой Толстого. От этого рассудочного отношения к религии происходило у Толстого и отторжение религиозной догматики, что в романе вылилось в создание прямо кощунственной по своему смыслу сцены богослужения, которая, в числе прочих, и была запрещена цензурой.

«Воскресения» Катюши Масловой в религиозно-нравственном плане практически не происходит: она лишь как бы распрямляется к концу романа, отказавшись от брака с Нехлюдовым и обретя спокойствие, примирившись с жизнью под влиянием своих новых друзей – революционеров. Толстой считал революционеров заблуждающимися людьми, но в романе изобразил их с большой симпатией. Призывая к ненасилию, к братской любви, он предпочёл не заметить «нелюбовной» деятельности новых учителей Катюши Марии Павловны, Симонсона и других, приведшей их в тюрьму.

Соединяя в одном произведении религиозно-моралистическое и остросоциальное содержание, Толстой не мог не впасть в явные противоречия. Жанр социального романа требовал беспощадного обличения и анализа причин сложившейся ситуации. Религиозно-духовный или религиозно-моралистический роман по природе своей ориентирован на показ не сущего, а «должного», чего вообще вряд ли возможно достичь в рамках реалистической литературы. Толстой попытался совместить несовместимое в рамках своего понимания жизни.

С появлением романа непосредственно связано важнейшее событие в жизни Толстого. В 1901 г. было опубликовано определение Святейшего Синода об отпадении Льва Толстого, находящегося «в прельщении гордого ума своего», от Церкви, констатировавшее факт еретического заблуждения писателя и предупреждавшее об опасности такого пути. Вопреки широко распространившемуся и утвердившемуся мнению, Толстого не отлучали от Церкви с положенным преданием анафеме.

В последние годы жизни писатель создал ещё несколько ярких художественных произведений, написанных в «старой манере»: рассказы «За что?», «После бала», ряд неоконченных повестей, например, «Посмертные записки старца Федора Кузмича» и другие, среди которых выделяется и имеет значение своего рода художественного завещания повесть «Хаджи-Мурат» (1896–1904). Её сюжет возвращал писателя к годам юности на Кавказе, рассказывая о событиях кавказской войны и одном из сподвижников Шамиля Хаджи-Мурате. Действующими лицами повести стали многие исторические деятели той поры, в том числе сатирически изображённые император Николай I и наместник Кавказа Воронцов. Но центральное место в повести принадлежит главному герою, чьи поступки неоднозначны, а характер сложен и соединяет в себе смелость, чувство собственного достоинства, добродушие, гордость и непосредственность с мстительностью и жестокостью. Самым главным качеством Хаджи-Мурата Толстому видится его удивительная жизнестойкость, о которой писателю напомнил случайно встреченный на пути «раздавленный репей среди вспаханного поля». Этот образ имеет в повести символическое значение, предвещая и завершая повествование о судьбе героя и превращая повесть в своеобразную притчу, истолковывающую образ, данный в её начале. Столь же значима и другая особенность поэтики повести – использование горского фольклора. Горские песни всякий раз предвосхищают самые драматические эпизоды жизни Хаджи-Мурата и превращаются в повести в своеобразный повторяющийся композиционный приём.

Художественное творчество Толстого в поздний период не было однородным, рассчитанным только на интеллигентного читателя. Самым заветным желанием Толстого было желание писать так, чтобы его понимал «50-летний, хорошо грамотный

крестьянин». В позднем творчестве представлен целый ряд произведений, предназначенных для так называемого народного читателя. В 1884 г. по инициативе Толстого и при содействии его единомышленников и последователей было основано издательство «Посредник», целью которого стало распространение среди народа достойных его книг художественного и научного содержания. Для этого издательства предназначался цикл народных рассказов, являющихся лучшими образцами произведений Толстого для народа.

Отдельные отличительные черты народных рассказов и их художественный метод в целом сложились под влиянием традиций «народной литературы». Толстой создавал не стилизацию под древнюю литературу и фольклор, а совмещал прямой способ изображения действительности (картины реальной жизни современного ему крестьянства) с показом идеального мира, идеальных отношений и «должного». В некоторых рассказах преобладают фольклорные мотивы («Работник Емельян и пустой барабан», «Сказка об Иване-дураке...»), другие восходят к литературным истокам («Где любовь, там и Бог», «Чем люди живы»), третьи являют как бы синтез тех и других начал («Крестник»).

Ориентация на «народную литературу» сказалась в характерном отборе сюжетов, восходящих к древним литературным источникам («Два брата и золото», «Два старика»), в подчеркнутом дидактизме, определяющем и общий пафос произведений и особенность авторской позиции, в традиционной функции «демонических» персонажей, в особенностях языка и приемах цитирования евангельских текстов, в лаконизме рассказов. Толстой прибегает к изображению фантастических эпизодов и ситуаций, видений, чудес. Поэтика народных рассказов резко отличается от всего предшествующего художественного творчества писателя отсутствием психологически тонкого изображения внутреннего мира героев, которые здесь характеризуются через свои поступки и действия. При обилии обращений к древним литературным традициям и фольклору в литературе того времени (Лесков, Гаршин, Короленко, Салтыков-Щедрин и др.) толстовские рассказы были явлением уникальным, так как писателю удалось создать оригинальный и самостоятельный жанр.

Публицистика и общественная деятельность

В поздний период параллельно с художественным творчеством Толстой уделяет большое внимание публицистике и общественной деятельности, общению со своими единомышленниками и последователями. Взятая им на себя роль «учителя жизни» в соединении со страстностью проповедника истины предусматривала неравнодушное отношение писателя ко всем проявлениям действительности: он искал выхода, в первую очередь, из социальных противоречий жизни. Толстой выступал против частной собственности, несправедливости, против смертной казни («Не могу молчать») и применения насилия («Не убий»). Им серьезно обдумывались и обсуждались идеи справедливого распределения земли. Толстой работает во время переписи населения в Москве, в начале 90-х годов, поражённый бедствиями, вызванными неурожаем и голодом, трудится над организацией бесплатных столовых для голодающих крестьян. Эти действия находят отражение в его статьях «О переписи в Москве», «О голоде», «Голод или не голод?» В качестве средства исправления ситуации писатель часто призывал к всепрощению, к непротивлению злу насилием, к нравственному усовершенствованию каждого отдельного человека, одновременно решительно отмечая и развенчивая все существующие государственные и общественные институты (например, в трактате «Царство Божие внутри вас»).

Характерной чертой наследия Толстого позднего периода является взаимопроникновение публицистики и художественного творчества. В основе публицистического наследия писателя лежит своеобразная тетралогия, раскрывающая основы его нового мировоззрения. В нее входят «Исповедь», «Исследование

догматического богословия», «В чем моя вера?» и «Так что же нам делать?». Эти произведения объединяет в тетралогии логически развивающаяся последовательность мысли Толстого. «Исповедь» рассказывает о пути, по которому он шёл в поисках смысла и основного назначения своей жизни. Свое несогласие с каноническим учением церкви и его критику с позиций «здравого смысла» писатель изложил в «Исследовании догматического богословия». Разрыв с церковным учением потребовал изложения своей позиции в трактате «В чем моя вера?» В последней части Толстой размышляет над конкретными проблемами современного ему общества, вскрывая несовершенство его социальноэкономического устройства, обличая социальную несправедливость и пытаясь пробудить в своих современниках не только сострадание к несчастным, но и желание сделать все возможное для более справедливого переустройства мира.

Уже «Исповедь» отличается не только публицистическим и философским содержанием, но и отточенной художественной формой, в основе которой лежит творчески переработанная Толстым поэтика притчи. Описание каждого круга своих поисков писатель завершает пересказанной на основе литературных источников или созданной им самим притчей, а всё повествование венчается описанием сна-видения, выступающего как символический или аллегорический образ по отношению ко всему содержанию произведения. Зеркально отраженная композиция традиционной притчи – основа композиции «Исповеди». Не ограничиваясь этим, Толстой использует лучшие традиции русской публицистики, а также в особенно страстных по тону статьях и трактатах прибегает к эмоциональной окраске повествования, использованию элементов художественной образности (начатки беллетристического повествования, например) и широкого спектра средств ритмической организации речи (анафора, приемы разветвления фразы, риторические вопросы, образующие орнаментальный рисунок в тексте, ключевые слова и т. д.).

В основе публицистических произведений Толстого всегда лежит последовательность развития мысли, ради которой пишется статья или трактат. Так, в трактате «Так что же нам делать?» разделение текста на главки не подтверждается реальным содержанием произведения. Фактически трактат имеет трёхчастное членение, исходя из развития мысли, лежащей в его основе. Первая часть трактата посвящена преимущественно описанию картин жизни городской бедноты, увиденных автором в Ляпинском бесплатном ночлежном доме и в Ржанове доме. Это описание подчёркнуто сконцентрировано и контрастно противопоставлено кратким описаниям своего дома. Из осмысления контрастов существования в барском и ночлежном домах у автора рождается чувство виновности своей личной и всего своего сословия перед обитателями городских трущоб. Эти мысли приводят Толстого к прозрению, которое как бы открывает собою новый этап в рассуждениях и во внутренней композиции произведения. Вторая часть носит чисто публицистический характер, в ней применены основные приемы толстовской публицистики: строгая логика развития мысли, склонность к упорядоченности и классификациям явлений, следование в изложении за авторскими риторическими вопросами. Последовательность рассуждений приводит Толстого к выводу о том, что истинной причиной такого положения является существование рабства. Эта мысль становится по существу кульминационной в трактате, ей придано особое значение, так как она становится не просто композиционным центром собственно публицистического содержания трактата, но и эмоционально оформляется автором. Толстой использует при уточнении своей мысли сходные синтаксические построения фраз и делает явный упор на использование анафорического начала:

«Я увидел, что причина страданий и разврата людей та, что одни люди находятся в рабстве у других, и потому я сделал тот простой вывод, что если я хочу помогать людям, то мне прежде всего не нужно делать тех несчастий, которым я хочу помогать, т. е. участвовать в порабощении людей».

«Я сделал следующий простой вывод: что для того, чтобы не производить разврата и страданий людей...»

«Я пришёл длинным путём к тому неизбежному выводу...»

«Я пришёл к тому простому и естественному выводу...»

Вслед за этим эмоциональным всплеском начинается третья часть произведения, в которой на основе не только личных наблюдений и суждений, но на основе исторических знаний и научных данных Толстой всесторонне рассматривает причины существования рабства и средства уничтожения его. В этой части вновь появляются зарисовки жизни городских низов, контрастные сопоставления с описанием подготовки к балу, сопоставление жизни помещичьей семьи в деревне с напряжённым летним трудом крестьян. Цепь рассуждений и доказательств завершается притчей о человеке, уронившем в море жемчужину. Выраженные автором взгляды и логика изложения их делают трактат на части, опирающиеся на внутренний «авторский» ритм.

Аналогичными признаками построения отличается и трактат «В чём моя вера?». Внутренней композицией этого сочинения выступает его организация вокруг провозглашаемого Толстым своего понимания христианских заповедей, которое всякий раз строится по принципу противопоставления ветхозаветному истолкованию основных моральных законов человеческой жизни.

Изменение мировоззренческих позиций повлекло за собой и переосмысление эстетических взглядов. Этим вопросам, помимо целого ряда статей и заметок, посвящен трактат «Что такое искусство?» (1897–1898), в котором писатель во многом возвращается к тем проблемам эстетики, что волновали его во время кризиса, осуждает искусство, оторванное от требований и представлений народа, ориентированное только на привилегированные слои общества, резко критикует натуралистические и декадентские тенденции. Толстой видел в искусстве силу, способную захватывать человека, «заражать» его чувствами, выражаемыми художником, объединять в едином чувстве многих людей. Большое значение он придавал нравственному содержанию и воздействию художественных произведений. Если раньше в его эстетических взглядах на первом месте стояли такие понятия, как красота, правда, добро, то теперь главным оказались изображение «должного» и самая беспощадная правда. Правда преобразалась под влиянием «должного», а прекрасное совершенство художественной формы поверялось вкусами и требованиями простого народа и его эстетическими представлениями.

Значение личности и творчества Толстого

Стремление осуществить на деле проповедуемые основы жизни, отказавшись от собственных исключительных условий существования, желание опроститься и стать ближе к жизни простого народа, глубокое непонимание, сложившееся между Толстым и его близкими, побудили писателя в 1910 г. к уходу из Ясной Поляны. Тяжёлая болезнь, начавшаяся в пути, вынудила Толстого остановиться на станции Астапово Московско-Курской железной дороги, где он и умер. Толстой пришёл к трагическому по своей сути финалу жизни. Его трагедия выразилась не только в трагическом неустройстве семейной жизни и обстоятельствах смерти. «Отпаив» от церкви, к которой принадлежало большинство религиозных людей, особенно глубоко почитаемое им патриархальное крестьянство, провозглашая свою «веру» и безоговорочно критикуя современное ему устройство общества, Толстой призывал, в сущности, к разрушению тех институтов, которые обеспечивали самую возможность жизни народа и соединялся в этом с самыми разрушительными силами своего времени. Художник, видевший главную задачу и способность искусства в соединении всех людей в одном, добром чувстве, оказался в конце жизни отторгнутым от большинства из них.

Большая жизнь писателя, начавшаяся ещё в пушкинскую эпоху, завершилась всего за несколько лет до переломных, дат в русской истории. Все процессы

духовной, интеллектуальной и культурной жизни почти целого столетия были вольно или невольно восприняты, осознаны и преломлены в сознании и творчестве писателя. Во многом воспитанный в молодые годы людьми и культурными традициями XVIII столетия, Толстой представлял собой век XIX, на склоне жизни став носителем «уходящей» культуры этого века и своего сословия, что усугублялось его принадлежностью к там называемому кающемуся дворянству. Одновременно он определил многие из тенденций развития русской и мировой литературы XX в. Эти особенности личности писателя сделали его положение в истории русской культуры уникальным. В соединении с гениальным талантом и склонностью к проповедничеству они способствовали тому, что именно Толстой стал одним из духовных лидеров и выразителем многих ведущих тенденций своей эпохи.

Основные понятия

Реализм, «диалектика души», психологизм, идея самоусовершенствования, чистота нравственного чувства, руссоизм, рассказ, повесть, роман, роман-эпопея, публицистика, художественный мир, патриархальное крестьянство, община, идейный перелом, поиски новой религии, аскетизм.

Вопросы и задания

1. Выделите основные периоды творчества Толстого и произведения, соответствующие им. Кратко охарактеризуйте их.
2. На какой основе формировался психологизм Толстого и в чём заключаются его отличительные черты?
3. Сделайте наблюдения над особенностями психологизма писателя в трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность».
4. Как постепенно формировалось эпическое начало в творчестве писателя?
5. Что нового внёс Толстой в изображение войны? В чём сказалось новаторство военных и севастопольских рассказов?
6. Творческая история «Войны и мира». Каковы принципы работы Толстого с историческим материалом и основные положения его историко-философской концепции?
7. Каковы основные особенности поэтики «Войны и мира»?
8. В чём состоят художественные и нравственные искания Толстого 70-х годов? К каким убеждениям пришёл писатель после кризиса и перелома в мировоззрении?
9. Социальное, нравственное и философское содержание романа «Анна Каренина». Каково значение и место романа и образа Константина Левина в творчестве Толстого?
10. Как можно понимать смысл эпитафии к роману в связи с сюжетной линией Анны Карениной?
11. Каким образом в романе сказались результаты художественных исканий Толстого 70-х годов?
12. Сделайте сравнительные наблюдения над языком романов «Война и мир» и «Анна Каренина».
13. Проследите за эволюцией интеллектуальных и нравственных исканий героев Толстого от автобиографической трилогии до романа «Воскресение». В чём выражается автобиографизм этих героев Толстого?
14. Проанализируйте, как развиваются сюжеты поздних произведений писателя? Какие закономерности можно в них отметить?
15. Выделите особенности, характеризующие драматургию Толстого.
16. Как изменяется характер психологизма Толстого от ранних произведений до позднего творчества?
17. В чём заключается новаторский характер жанра «Воскресения»?

18. Проанализируйте тематику публицистических отступлений и замечаний Толстого в поздних художественных произведениях. Насколько связаны эти отступления с тематикой и проблематикой публицистических статей и трактатов Толстого?

19. Какие художественные особенности можно отметить в публицистике писателя позднего периода?

20. Как на протяжении творческой жизни изменялись эстетические взгляды писателя?

Литература

1. Бабаев ЭТ. «Анна Каренина» Л.Н. Толстого. М., 1978.
2. Бабаев Э Г. Лев Толстой и русская журналистика его эпохи. М., 1978.
3. Бирюков П. Лев Николаевич Толстой. Биография. В 2 кн. М., 2001.
4. Бочаров СТ. Роман Л. Толстого «Война и мир». 3-е изд. М., 1978.
5. Бурсов Б. Л. Лев Толстой и русский роман. М.; Л., 1963.
6. Бурсов Б. Л. Лев Толстой. Идеи и творческий метод. М., 1960.
7. В мире Толстого. М., 1978.
8. Галаган Г!Я. Л.Н. Толстой. Художественные и этические искания. Л., 1981.
9. Гусев Н.Н. Л.Н. Толстой. Материалы к биографии с 1828 по 1885 год (4 кн.). М., 1954, 1958, 1963, 1970.
10. Зайденшнур ЭЛИ. «Война и мир» Л.Н. Толстого: Создание великой книги. М., 1959.
11. Кандиев БЛ. Роман-эпопея Л.Н. Толстого «Война и мир»: Комментарий. М., 1967.
12. Кузина Л., Тюнькин К. «Воскресение» Л.Н. Толстого. М., 1978.
13. Купреянова ЕЛ. Эстетика Л.Н. Толстого. М.; Л., 1966.
14. Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников. М., 1978.
15. Л.Н. Толстой в русской критике: Сб. статей. М., 1962.
16. Л.Н. Толстой об искусстве и литературе: В 2 т. М., 1958.
17. Мотпылева ТЛ. О мировом значении Л. Н. Толстого. М., 1957.
18. Николаева Е.В. Художественный мир Льва Толстого. 1880–1900-е годы. М., 2000.
19. Одинокое В.Г. Поэтика романов Л.Н. Толстого. Новосибирск, 1978.
20. Опульская Л Д. Л.Н. Толстой. Материалы к биографии с 1886 по 1899 год (2 кн.). М., 1979, 1998.
21. Опульская Л Д. Роман-эпопея Л. Н. Толстого «Война и мир». М., 1987.
22. Сабуров АА, «Война и мир» Толстого: Проблематика и поэтика. М., 1959.
23. Храпченко МЯ. Лев Толстой как художник. 4-е изд. М., 1978.
24. Эйхенбаум БМ. Лев Толстой. Кн. 1. 50-е годы. Л., 1928.
25. Эйхенбаум БМ. Лев Толстой. Кн. 2. 60-е годы. М.; Л., 1931.
26. Эйхенбаум БМ. Лев Толстой. Семидесятые годы. Л., 1974.

Лекции 11 ФЁДОР МИХАЙЛОВИЧ ДОСТОЕВСКИЙ (1821–1881)

План:

1. Литературно-общественные связи и творчество Ф. Достоевского 1840-х годов
2. Жизненные испытания и мировоззренческий перлом.
3. Творчество Ф. Достоевского в 60- годы

Ф.М. Достоевский обогатил реализм великими художественными открытиями, философской и психологической глубиной. Его творчество выпало на переломные в отечественном социально-историческом процессе годы и явилось воплощением самых напряженных духовных, религиозно-нравственных и собственно эстетических исканий русской интеллигенции XIX в.

Имея дворянские (по отцу) и купеческие (по матери) генеалогические корни, Достоевский существенную часть своей жизни провёл в среде маргиналов – ссыльно-каторжных, долгие годы был гениальным «чернорабочим» от литературы, зарабатывая, что называется, на хлеб насущный интенсивнейшим, часто срочным писательским трудом. Он находился в постоянном идейно-интеллектуальном движении, мучительно изживая прежние, горячо лелеемые им теории и вдохновляясь новыми общественными проектами. Достоевский вошел в литературу, получив благословение «неистового Виссариона» – критика Белинского, а на излете творчества, при жизни признанный великим, склонил голову перед авторитетом Пушкина. Название его первого романа – «Бедные люди» предопределило демократический пафос всего творчеству, название последнего, при всей противоречивости его совокупного смысла, начиналось емким для христиан словом братья. «Русская идея», выдвинутая Достоевским, стала центральной для философского ренессанса «серебряного века». Изображение особых состояний сознания и кризисного существования человека были подхвачены писателями-экзистенциалистами; философско-религиозные и антропологические идеи, претворённые в художественной ткани, восхищали великих мастеров слова XX в. В мировой читательской аудитории он остается наряду с Л.Н. Толстым классиком первой величины.

Литературно-общественные связи и творчество Ф. Достоевского 1840-х годов

Ф.М. Достоевский, рано осиротевший, вышедший сразу после окончания Петербургского инженерного училища в отставку, с весны 1844 г. увлечённо работает над своим первым романом «Бедные люди». Рукопись романа через Д.В. Григоровича – соученика, товарища, вместе с которым одно время Достоевский снимал квартиру, – попала к Н.А. Некрасову, далее – к В.Г. Белинскому. Восхищение критика, сравнение с Гоголем, публикация во втором по счёту некрасовском альманахе «Петербургский сборник», наконец, внезапная слава – так Достоевский переживает свой первый поистине звёздный час.

«Бедные люди». Этот роман был блестящим плодом и вершиной «натуральной школы»: физиологические описания, целая галерея новых для литературы типов из бесправных социальных кругов, мелкий чиновник в качестве главного героя. Очевиден был также новый подход к типу «маленького человека», выросшего под пером молодого писателя до масштабов личности – личности глубокой, противоречивой; пристальное, участливое внимание к ней сочеталось с новаторскими способами раскрытия самосознания персонажа.

Реализация замысла «Бедных людей» не состоялась бы без усвоения художественного опыта прозы Пушкина и Лермонтова, петербургских повестей Гоголя, романов Бальзака, Жорж Сан д. И все же в способах типизации Достоевский произвел, по словам М.М. Бахтина, «коперниковский переворот» по сравнению со своими предшественниками.

У Пушкина и Гоголя бедные чиновники (Самсон Вырин из «Станционного смотрителя» и Акакий Акакиевич Башмачкин из «Шинели»), согласно авторским задачам, были лишены внутреннего голоса, развернутой самооценки. Макара

Девушкина отличают высокая степень рефлексии, попытка осмыслить бытие через восприятие убогого быта себе подобных, зауездных уличных происшествий, канцелярско-служебных эпизодов и интимных жизненных ситуаций. Чиновник Достоевского вдруг громко «заговорил» в своих письмах о материях самых разных: о литературе, о правах родителей эксплуатировать малолетних детей, о человеческом достоинстве. Значительно расширились горизонты сознания маленького человека. Так подспудно изживался опыт «натуральной школы», обогащался новыми художественными возможностями реализм.

Подвергся существенной трансформации и эмоциональный строй личности. Любовь немолодого человека к девушке, живущей напротив в мещанском домишке, воссоздается вне выраженного эротического контекста. Она сродни отцовскому чувству. И в этом Макар Девушкин близок Самсону Вырину. Но если у Вырина привязанность к дочери принимает эгоистический характер (Коровин ВЛ. Станционный смотритель // Пушкин. Школьный энциклопедический словарь. М., 1999. С. 207), то в любви Макара к Вареньке Доброселовой своеобразно выраженная христианская жертвенность героя. Она проявляется в маленьких, но поистине самоотверженных поступках, дарующих герою радость и ощущение подлинного счастья. Не выглядит случайным поэтому имя героя – Макар, что в переводе с греческого означает блаженный, счастливый. Заявленной оказывается ведущая в творчестве Достоевского этико-философская модель человеческой личности, живущей в соответствии с требованиями религиозного идеала служения ближнему. В «Братьях Карамазовых» эта модель будет обозначена особым термином-эмблемой: идеал Мадонны (ср. антитетичный идеал содомский). Едва ли не единственная «корысть» Макара обнаруживается в его последнем письме: герой горько сетует, что адресат его писем исчезает как раз в тот момент, когда у него «и слог теперь формируется». Признание в острой необходимости «только бы писать» задает неожиданную условно-литературную ретроспективу на историю взаимоотношений двух героев. В неё включаются и Акакий Башмачкин, переписывающий бумаги с мечтой о шинели-«невесте» и бунтующий в предсмертном бреду после ее утраты, и Евгений Онегин, пишущий письмо Татьяне, и гётевский Вертер.

Смысл этого плана интертекстуальности романа двойственен. Во-первых, исчезающая надежда на счастье, недостижимая мечта, ускользающее блаженство предоставляет страдающему герою возможность стремительного роста, самоопределения, хотя бы трагического, а потрясенному сознанию – возможность просветления, хотя бы кратковременного, в момент любовной катастрофы. У позднего Достоевского произойдет драматическая по сути инверсия смысла: Свидригайлов, Ставрогин, герой рассказа «Кроткая» – эти персонажи в момент абсолютного крушения надежд на личное счастье возвысятся над собой, над своим прошлым и, осознав полное моральное фиаско, осудят себя. В первом романе Достоевского использованная писателем архаичная схема исчезающей невесты оставляет открытой судьбу героя. Возможно, формой его жизни станет подлинное творчество, возможно, писательство приобретет характер бесплодного конструирования реальности. В таком «эпистолярном» варианте мечтательства (типа самосознания и поведения, исследуемого Достоевским в эти годы) заключался второй смысл рассмотренного интертекстуального ряда.

Картина мира произведения расширяется за счет писем Вареньки Доброселовой. Мотивы сиротства, оклеветанной невинности, грязного сводничества, непосильного труда, неравного брака довлеют в письмах героини. Они более «эпичны», чем пронизанные «чувствительной» стихией, трагикомической патетикой или высокой риторикой письма Девушкина. Опираясь на традицию и одновременно смело порывая с ней, Достоевский с помощью писем передаёт психологию самораскрывающихся героев, наделяя обоих участников заочного диалога неповторимым голосом. Речь

Вареньки Доброселовой сдержана, суховата, порой почти официальна. Что же касается Макара Девушкина, то автор умело пользуется и выпяченными риторическим фигурами, и косноязычными фразами, создавая иллюзию непосредственного потока мыслей и чувств, захлёбывающейся, взбудораженной речи, напряжённых подъёмов эмоционального тона и интонационных вибраций (Виноградов ВЛ. Школа сентиментального натурализма (Роман Достоевского «Бедные люди» на фоне литературной эволюции 40-х годов) // В.В. Виноградов. Избранные труды: Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 141–187). Писатель заглядывает в глубины сердца исповедующегося героя, позволяет ему произвести «публичный» самоанализ, сделать достоянием другого его результаты и, что очень важно, непроизвольно обнажить то, что сам герой не в силах «отследить» и верно оценить.

Не только располагающая к исповеди эпистолярная жанровая форма, не только идея внесловной ценности человека и обращение к поэтической стороне жизни бедных, но «чувствительных» обитателей петербургских трущоб реанимировали в поэтике романа традиции, казалось бы, забытого художественного метода – сентиментализма. Творчески развивая нравственно-философский аспект сентиментальной прозы Карамзина, писатель указал на источник духовной драмы героев: она коренится в самом «слабом сердце» человека – в его потрясённом сознании, болезненном самолюбии, в утрате адекватной самооценки (См.: Жиликова ЭМ. Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского. Томск, 1989). Нищета и социальное неравенство, бесправие – объективные, но все же лишь провоцирующие внутренние конфликты факторы. «Среда заела» – эта формула, программирующая характеры многих произведений натуральной школы, у Достоевского перестаёт быть миромоделирующей. В перенесении идейного акцента с внешних обстоятельств на субъективные, личностные причины общественных болезней и частных экзистенциальных кризисов сказались углубление и обогащение Достоевским русского реализма.

Макар постоянно чувствует свою ничтожность, ощущает себя «ветошкой», о которую обтирают дорожную грязь, налипшую на сапоги, все, кто на социальной лестнице чиновничье-помещичьей России оказался выше других. Пуговка, оторвавшаяся с грязного, истрепанного мундира Девушкина и поскакавшая к ногам «его превосходительства», становится в его письме символом крайней степени позора, унижения героя. Достоевский, в целом равнодушный к конкретной эмпирике природы, уже в первом романе заставляет активно работать детали портрета, вернее, экипировки персонажей, здесь подчёркнуто второстепенные, ничтожные.

Отсутствие социального признания, незащищённость, страх перед мнением окружающих («Что люди скажут?») приводят к потере самоуважения. Настойчивым рефреном в письмах звучит мысль о собственной никчемности и ничтожности, к примеру: «...упал духом, маточка, то есть стал чувствовать я поневоле, что никуда я не гожусь и что я сам немногим разве лучше подошвы своей». Крайняя степень самоуничижения соседствует с ущемленной гордостью, болезненной «амбицией». Отсюда скрытая обида на людей, в частности на писателей, неверно, с его точки зрения, освещающих несчастных чиновников, желание возвыситься хотя бы над слугами, которых он называет мужичьем, отчаянье и ужас. Пройдёт время, и Достоевский создаст характеры, в которых из этого психологического зерна вырастут грозные побег: жажда отомстить всему миру за несостоявшуюся судьбу, индивидуалистическая разнузданность, безудержная злоба.

Используя мифологические праструктуры, традиционные сентиментальные и романтические приемы, жанровые формы, Достоевский преодолевает их стандарты, обогащая старое новыми художественными смыслами. Так, эпистолярная традиция не предполагала воссоздание широких общественных картин. Однако у Достоевского в глубоко личных строках писем представлена целая серия физиологических очерков,

воссоздающих реалистическую картину жизни забитых обитателей «петербургских углов». Но и здесь авторская индивидуальность во весь голос заявляет о себе. В «Бедных людях» начал складываться так называемый Петербургский миф Достоевского. Петербургский миф – составляющая Петербургского текста (Топоров В. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995) русской культуры, своеобразного метатекста, формирующегося в творчестве писателей нескольких столетий. До Достоевского петербургский миф уже существовал в отечественной литературе, например, в творчестве Н.В. Гоголя.

Петербургский миф – это формально-смысловая доминанта творчества Достоевского, связанная с историей, географией, бытом, социальной и психологической спецификой населения северной столицы, укрепленная в поэтике текста архетипическими структурами и продуцирующая символические мотивы и образы. Убожеством, отсутствием элементарных человеческих условий поражает интерьер «комнаты» самого Девушкина в густонаселенной квартире, где от спертых воздуха «чижики так и мрут». Петербургская квартира оказывается символом «замкнутого», «безвоздушного» пространства, уничтожающего людей. Сам Петербург приобретает черты inferнального города, города Смерти. Эту семантику формируют в целом лаконичные городские пейзажи с ёмкими характеристиками: грязь, холод, дождь, мокрый гранит, туман и противопоставленные им острова, где свежо, хорошо, где зелень.

Очевидна мифологическая праснова этого противопоставления: Эдем и всемирный потоп. Эсхатологические ассоциации формируются и за счет частого упоминания о трагических судьбах второстепенных героев: погибает студент Покровский, мать Вареньки умирает от изнурительной болезни, несправедливо уволенный чиновник Горшков кончает с собой в день благополучного судебного решения его дела, незадолго до того похоронив малолетнего сына. Случайные, мимоходом подмеченные уличные типы поддерживают негативную семантику Петербурга: отставной солдат, «какой-нибудь слесарский ученик в полосатом халате, испитой, чахлый, с лицом, выкупанном в копченном масле», нищий шарманщик, мальчик-побирушка.

Некоторым из этих типов суждено стать постоянными в творчестве писателя. Так, во всех его крупных произведениях будут представлены образы несчастных детей, тема поруганного, исковерканного детства. Сквозным станет мотив «сильных мира сего». Помещик Быков, ростовщик Марков, начальник Девушкина – «его превосходительство» как полноценные характеры не прописаны, но олицетворяют собой разные лики социального угнетения и психологического превосходства, пусть даже мнимого. И все же петербургское пространство «Бедных людей» (как и петербургский текст вообще) пронизывает идея жизни вопреки смерти, идея Провидения. Новаторство Достоевского точно охарактеризовал В.Г. Белинский в разговоре с П.В. Анненковым, отметив, что писатель «открывает такие тайны жизни и характеров на Руси, которые до него и не снились никому». «Подумайте, это первая попытка у нас социального романа».

Философско-религиозные и эстетические разногласия с В.Г. Белинским.

Белинский оказал огромное влияние на молодого писателя. Уже их первая встреча, сопровождавшаяся высочайшей похвалой неведомого до тех пор таланта, вспоминалась Достоевским как «торжественный момент», «самая восхитительная минута во всей ... жизни». Критик поддерживал начинающего писателя, в то время как другие участники литературного процесса иначе оценивали его, например, К. Аксаков уверял, что Достоевский не художник и никогда не будет им. Белинский ввел Достоевского в свой круг, открыв ему те общественные идеалы, которым служил сам. П.В. Анненков вспоминал, что «долгое время взгляды и созерцание их были одинаковы». Есть и свидетельства самого писателя: «...я страстно принял тогда все учение его».

Объединяла их вера в безграничный прогресс, «поздние» просветительские иллюзии, антикрепостнические настроения, мечты о социалистическом устройстве общества, пафос революционной борьбы за него.

Расхождения определились в отношении к религии, конкретно – к фигуре Христа. Белинский признавал его историческое существование, принимал и гуманистические идеалы учения Христа, но резко враждебно относился к его обожествлению, видел в существующих формах религии, в церкви род мракобесия, угнетения свободной личности. Достоевскому же трудно было расстаться с верой в сакральную природу Спасителя, с детским благоговением перед ним: «Тут оставалась, однако, сияющая личность самого Христа, с которой всего труднее было бороться ... всё-таки оставался светлый лик богочеловека, его нравственная недостижимость, его чудесная и чудотворная красота».

Конфликтом разрешились и эстетические разногласия двух великих современников. Белинский ратовал за изображение реальности прозаической, ничем не выделяющейся из обыденности, за «списывание с натуры обыкновенной и пошлой прозы житейского быта». Художественный мир произведений Достоевского, последовавших за «Бедными людьми», не во всём совпадал с этими требованиями, не отличался абсолютным жизнеподобием. В повестях «Двойник», «Хозяйка» и «Белые ночи» присутствовал фантастический колорит. Белинский же довольно остроумно писал: «Фантастическое в наше время может иметь место только в домах умалишённых, а не в литературе, и находится в заведывании врачей, а не поэтов». Критик преследовал свою, актуальную для эпохи цель – боролся с малохудожественными «пережитками» романтизма, его эпигонами, писатель – свою: прокладывал перспективные пути литературного развития.

Достоевский не стремился к физиологической очерковости, к подвластной среде героям с усредненными мыслями и поступками. Более того, он не спешил отказываться от исключительных характеров и обстоятельств, снова и снова обращался к опыту романтиков, на новом витке художественного претворения реальности переосмысливал романтический субъективизм, пересоздавал поэтику антитез, заостренную конфликтность – вплоть до крайних форм отчуждения: безумия, преступлений, в дальнейшем самоубийств.

Повесть «Двойник» (1846). Повесть продемонстрировала новое воплощение идеи и поэтики двойничества, разработанной в границах романтической эстетики и литературы. Двойничество в повести, на первый взгляд, – традиционный способ введения двойника как особого персонажа, известный по фантастическим произведениям Э.Т.А. Гофмана, Антония Погорельского («Двойник, или Мои вечера в Малороссии») и других авторов. Достоевский активизирует мифологические пласты сознания читателя, где двойники обладают хтонической или откровенно бесовской природой (причём чаще всего в пограничных, предсмертных ситуациях) либо являются братьями-близнецами, младший из которых выступает в роли разбойника (Дилакторская О.Т. Петербургская повесть Достоевского. СПб., 1999. С. 184), тирикстера. Но фантастико-мифологический план двойничества уже здесь неотрывен от двойничества как психологического феномена и связан с важнейшим аспектом концепции личности в творчестве Достоевского: болезненное, «разорванное сознание» – одна из главных характеристик личности «переходного времени цивилизации», каковым считал своё время Ф.М. Достоевский. Выведенная в повести фигура чиновника, якобы преследуемого человеком, как две капли воды похожим на него, только более пронырливым, лстивым, удачливым, обретает социально-психологическую детерминированность. Бедный чиновник бунтует против бесчеловечной системы, где многолетняя беспорочная служба, верность начальнику оказываются напрасными, как только притязания его приходят в несоответствие с жесткой иерархией чиновничьих норми ценностей, Достоевский с горечью

констатирует, что в казённом мире невозможно истинное христианское братство, как невозможна внутренняя свобода в условиях несвободы внешней. Но бунт героя принимает асоциальные формы: это или отшельничество, бесплодные мечты о подлинной самореализации, общественной востребованности, или отчаянные попытки любыми средствами оказаться в центре внимания. Мечтательность превращается в болезненную амбицию, она оборачивается безумием.

Повесть «Хозяйка» (1847). Повесть была оценена современниками – В.Г. Белинским, П.В. Анненковым – как откровенная неудача Достоевского; но с течением времени стало ясно: повесть продемонстрировала новаторский подход к известным в литературе и фольклоре способам моделирования художественной реальности и обогатила идейный корпус произведений раннего Достоевского.

Достоевский на место исчерпавшего себя типа бедного чиновника ставит более сложный в психологическом отношении характер молодого «мечтателя» – Ордынова. «Художник в нйуке» сталкивается со стихией неведомых ему прежде оснований жизни, воплощением которых является странная чета хозяев угла, снимаемого Ордыновым. Непонятные отношения, связывающие старика и молодую женщину, их загадочное прошлое, романтический внутренний настрой способствуют нагнетанию иррационального в сознании «мечтателя». Отчасти этим объясняется тот факт, что мотив сна (грезы, видения), казалось бы, изживший себя в поэтике романтизма, остается ведущим конструктивным элементом «Хозяйки». Но в усложнённой, «многослойной» архитектонике сновидений Ордынова преодолевается созданная иенцами (Л. Тиком, Новалисом) и развитая А.А. Бестужевым-Марлинским романтическая неомифология сна и намечаются первые штрихи к авторской неомифологии сна в границах художественного мира Достоевского. Сновидение не перестает быть сферой сакрального, как принципиально отличного от обыденной реальности и сверхценного; но из канала проникновения к абсолютным Красоте и Добру, из субъективной сферы позитивно-священного превратится в свою противоположность. Мотив хаоса, дьявольской агрессии, деструктивного иррационального начала из снов героя «Хозяйки» перекочет в сны Раскольников, Мити Карамазова, в сон героя «Бобка» и «Сон смешного человека».

Уже в «Хозяйке» Достоевский нащупывает способы противостояния силам зла: это религиозность, духовное братство, единство национального самосознания, сохранение народных начал в жизни. Не случайно образы Катерины и Мурина буквально сотканы из фольклорных мотивов, почерпнутых автором из сказок, песен, быличек. Не случайно хозяйка не уместается в тип «слабого сердца», а Мурин (при всех inferнальных приметах) соотносится и с библейским Лотом. Судьба Петербурга благодаря мифологической ассоциации с судьбой Содома вновь – как в «Бедных людях» и «Двойнике» – приобретает эсхатологическую перспективу (Чернышева Е.Т. Мотивы ветхозаветных преданий в ранних повестях Ф.М. Достоевского // Страницы истории русской литературы. К семидесятилетию В.И. Коровина. М., 2002. С. 335–341).

Личность романтического склада, сформировавшаяся в кризисной общественной атмосфере 40-х годов, продолжает интересоваться писателя. Достоевский фиксирует необычайную распространенность мечтателя: «имя ему легион». Инвариантный набор характеристик этого социально-психологического типа – фантазия, воображение, питающееся образами и идеями романтического искусства и философии, «целый мечтательный мир, с радостями, горестями, с адом и раем», духовное раздвоение. Однако мечтатель Достоевского является в разных ипостасях. Мечтатель-альтруист, человек «шиллеровского склада», тип «слабого сердца», «доброе сердце» запечатлён в «Бедных людях», «Белыхночах», «Хозяйке», «Слабомсердце», «Неточке Незвановой». Ему родственен социальный мечтатель-утопист, воплощенный, например, в образе повествователя «Петербургской летописи» (1847). Особый тип мечтателя – герой,

испытывающий байронический или наполеоновский ^комплекс, страдающий мучительными амбициями. (Голядкин трансформируется впоследствии в подпольного парадоксалиста из «Записок из подполья»). Пародийный вариант мечтателя – господин Прохарчин из одноименной повести, «наполеоновские» мечты которого травестированы.

Реализм писателя проявляется и в этих произведениях: в них воссоздан человек, выброшенный из общества и сломанный жизненными обстоятельствами, точнее – выломившийся из них. Внимание к скрытым от постороннего взгляда мыслями чувствам маленького человека, человека с раздвоенной психикой, его странному бреду, фантастическим грезам – вот тот художественный опыт, которым обогатил Достоевский своё творчество и всю отечественную литературу сороковых годов. Однако В.Г. Белинский не поддержал новации писателя. Художественная практика писателя переросла программу «натуральной школы». Достоевский явно не вписывался в кружок «Современников». Этому способствовали и внелитературные обстоятельства, личностные качества писателей. Неловкий, неисклюш нный в светском общении, Достоевский чувствовал себя чужаком в гостиных и литературных салонах, где блистали Соллогуб, Тургенев, не терпел насмешек последнего, холодности Некрасова. Произошёл разрыв личных контактов сначала с ними, а затем и с В.Г. Белинским.

Достоевский в кружке Петрашевского. Весной 1846 г. Достоевский познакомился с М.В. Буташевичем-Петрашевским, дворянином по происхождению, чиновником по роду службы, социалистом по убеждениям, в доме которого в Коломне собиралась молодёжь разных званий, чинов и занятий. Среди них бывал поэт А.Н. Плещеев, критик В.Н. Майков, писатель М.Е. Салтыков. Споры о текущей политике царизма, крепостничестве сочетались с обсуждением революционных событий в Европе, с теоретическими дискуссиями о путях переустройства общества на разумных, справедливых гуманистических основаниях.

Идеолог собраний демократически настроенной молодёжи, последователь французского социалиста-утописта Фурье, М. Петрашевский отвергал идею революционных действий и хотел достичь общественной гармонии главным образом методом убеждения тех, кто держит в своих руках капитал. Пройдёт много лет, прежде чем Достоевский заявит: убеждения, разумные доводы самых просвещённых голов часто бессильны перед индивидуалистическими порывами, перед неподвластными рассудку поступками; а вера в то, что практически можно заставить людей подчиниться умозрительным построениям, головным идеям – наивна и даже опасна.

Но пока, в 1846–1849 годах, он разделял взгляды соратников по движению, программа которого так была определена главой сыскного отделения И.П. Липранди: «...разрушение существующего порядка, пропаганда идей коммунизма, социализма и всевозможных вредных других учений».

На заседаниях кружка Достоевский открыто высказывался против крепостного права, читал запрещенное письмо Белинского Гоголю, а в начале 1849 г. вошёл в состав радикальной группы Н.А. Спешнева и принимал участие в планах создания типографии, где бы печатались книги, журналы «с целью произвести переворот в России».

В апреле 1849 г. произошли массовые аресты петрашевцев. Среди заточённых в Алексеевском равелине Петропавловской крепости был и «один из важнейших», по словам самого императора, писатель Ф.М. Достоевский, восемь месяцев проведший с товарищами в сыром, холодном каземате. Уполномоченные от имени государя жандармы обещали прощение, если будет рассказано всё дело. «Я молчал», – вспоминал Достоевский. «Я знаю, что был осуждён за мечты, за теории». 24 декабря вместе с двадцатью одним товарищем он был готов к смертной казни. «Мы, петрашевцы, стояли на эшафоте и выслушивали наш приговор без малейшего раскаяния ... чрезвычайное большинство из нас почло бы за бесчестье отречься от

своих убеждений». Белый балахон с капюшоном для смертников, связанные сзади и привязанные к столбу руки, направленные на приговорённых ружья. «Я был во второй очереди, и жить мне оставалось не больше минуты». И вдруг – рескрипт о помиловании!... «Зачем такое ругательство, безобразное, ненужное и напрасное?» Смертная казнь была заменена Достоевскому на 4 года каторжных работ и неограниченную службу рядовым в Сибири.

Жизненные испытания и мировоззренческий перелом

Рубеж десятилетий для Достоевского совпал с пересечением рубежа Европы и Азии, с началом труднейшего этапа собственной жизни: ночью того же 24 декабря он был отправлен в окопах из Петербурга, а 10 января прибыл в Тобольск.

И ещё одно скрепление эпох суждено было пережить в этот месяц Достоевскому, скрепление эпох исторических. Жёны сосланных ещё в 1826 г. декабристов П.Е. Анненкова, А.Г. Муравьева и Н.Д. Фонвизина организовали на квартире тобольского смотрителя свидание с ним, словно передавая эстафету одного поколения политических ссыльных другому. Был и такой символический момент: женщины подарили Достоевскому Евангелие, которое он хранил всю жизнь. С этим подарком Достоевский получил глубокий духовный импульс, толкнувший, может быть, впервые писателя к смене мировоззренческих позиций. Именно в Сибири изменились его убеждения. «Постепенно и после очень-очень долгого времени», – подчеркивал писатель.

Омский острог, в котором провёл Достоевский четыре года, был известен страшными условиями; писатель толкал алебастр, переносил кирпичи, был занят на самой чёрной работе. Однако для такого каторжанина, как Достоевский, оказались «нравственные лишения тяжелее всех мук физических». Четыре года были временем духовного одиночества, едва ли не полного отчуждения, когда, по образному выражению писателя, он был «похоронен живым и зарыт в гробу». Осуждённые, по большей части вчерашние неграмотные крестьяне, солдаты, отбывающие наказание вместе с Достоевским за злодеяния уголовные, не видели в государственном преступнике «своего», не могли симпатизировать ему как образованному дворянину и тем более разделять высокие идеи, ради которых он совсем недавно рисковал жизнью. Для Достоевского настало время отрезвления. Общественно-политические убеждения, в которых прежде виделся залог «обновления и воскрешения» человечества, оцениваются им теперь как заблуждение, «мечтательный бред». Его он с течением времени отверг «радикально».

Так воссоздавал свой мировоззренческий перелом Достоевский уже в 1873 г. в «Дневнике писателя». В начале же пятидесятых он ощущал себя в состоянии глубочайшего душевного кризиса, в ситуации мучительного поиска новых идеалов, жизненного смысла, общезначимых ценностей. Иногда казалось, что решение найдено: «Если искать братства и благообразия, то их надо искать на божеских религиозных основаниях». Но вновь и вновь, и на каторге, и в семипалатинской ссылке одолевали мучительные думы. Яркое свидетельство тому – знаменитое письмо Н.Д. Фонвизиной в начале 1854 г.: «Я – дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор, и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных». До конца дней жажда веры оставалась в писателе едва ли не сильней самой веры, но это духовное напряжение, возможно, и являлось мощнейшим стимулом художественных поисков писателя.

Достоевский пришел на каторгу как революционер, активный борец за счастье народа, которого не знал; судьба свела его с народом чёрным, «с разбойниками, с людьми без человеческих чувств, с извращёнными правилами». Рождённые на каторге серьёзные разочарования в человеке, ужас перед безднами людского зла породят в

дальнейшем творчестве устойчивые мотивы страшных человеческих пороков, художественный анализ труднообъяснимых разрушительных поступков. И всё же писатель, переживая, по его словам, «непосредственное соприкосновение с народом», ищет и ощущает «братское соединение с ним в общем несчастье». Природная доброта и христианское человеколюбие, творческая пылкость и, возможно, гуманистические уроки утопических социалистов (при всей их умозрительности и рациональности) помогли Достоевскому справиться с отчуждением. Вот отрывок из письма брату: «Люди везде люди, и в каторге между разбойниками я, в 4 года, отличил, наконец, людей. Поверисьли, есть характеры глубокие, сильные, прекрасные, и как весело было под грубой корой отыскать золото: иных нельзя не уважать, другие решительно прекрасны».

Так в сознании Достоевского зреют новые убеждения: благородные сословия, разделённые с простонародьем глубокой бездной, должны принять народную правду, «смириться» перед народом, даже «у него поучиться», принять безраздельно его веру. Именно религиозное чувство может, считает теперь Достоевский, стать средством соединения с народом. Противоречивые впечатления, полученные за 4 страшных года, найдут через несколько лет художественное воплощение в книге, где российская каторга будет названа Мёртвым домом.

В марте 1854 г. последовало облегчение участи осуждённого: каторга сменилась ссылкой. Служба рядовым, затем унтер-офицером и прапорщиком в Семипалатинске, дружба с местным прокурором, юристом, дипломатом и археологом А.Е. Врангелем, женитьба на вдове М.Д. Исаевой в Кузнецке, периодическое обострение тяжелой болезни, работа над новыми произведениями – таковы события этого времени.

«Сибирское» творчество Ф. Достоевского. В период ссылки написаны повести «Село Степанчиково и его обитатели», «Дядюшкин сон». Если в досибирском творчестве писателя поэтику характеров определяла эстетическая категория возвышенного (тип высокого мечтателя доминировал даже среди маленьких людей Достоевского), то в сибирских повестях моделирование центральных персонажей, среди которых почти нет «бедных людей» (т. е. переписчиков, мелких чиновников и пр.), осуществляется при активнейшей роли низменного. Банальное, мелкое, ограниченное самолюбие, духовная бедность, алчность, аморализм и жажда власти – вот что лежит в основе характеров хищной провинциальной дворянки Москалёвой («Дядюшкин сон») и безродного приживала, шута-тирана Фомы Опискина («Село Степанчиково и его обитатели»). Правда, они достигают высокой степени артистичности в тотальной лжи или демагогии, но тем опаснее и отвратительнее эти психологические типы, – предупреждает писатель. Известная доля нравоописательности сочетается в повестях с водевильными пассажами. Сложная жанровая природа «Села Степанчиково...» дает основание некоторым исследователям характеризовать произведение как комический нравоописательный роман. Комическое, во многом определяя «анекдотизм» сюжетных ситуаций и характеров повестей, вскрывает и примиряет жизненные противоречия. Социальные факторы отодвинуты в конфликтах на второй план, на первый выдвигается асоциальное столкновение зла и добра, причем добро своим безграничием способствует торжеству зла. Так появляется новый оборот в проблеме добра и зла (Кудрявцев Ю.Т. Три круга Достоевского. М., 1991. С. 204).

В Сибири Достоевский узнал о смерти Николая I, здесь в апреле 1857 г. по повелению нового императора Александра II ему, как и другим петрашевцам, были возвращены дворянские права, но лишь через 2 года станет возможным вернуться в центральную Россию под негласный надзор полиции, без разрешения жить в обеих столицах. Вскоре такое разрешение всё же было получено, и Достоевский активно включается в литературную жизнь Петербурга, вместе с братом принимается за новое для него дело – выпуск собственного журнала. В первых номерах «Времени»

Достоевский отдал дань трагическому жизненному опыту, почерпнутому в Сибири: здесь полностью были напечатаны «Записки из Мёртвого дома».

«Записки из Мёртвого дома». В жанровом отношении это произведение – синтез автобиографии, мемуаров, документальных очерков. Однако это не помешало ему стать подлинно художественным творением, на что указывал даже скупой на похвалы в адрес Достоевского Л.Н. Толстой. Цельность ему придаёт глобальная тема – теманародной России, а также фигура вымышленного рассказчика. Александр Петрович Горянчиков в чем-то близок автору: он остро ощущает тот колоссальный разрыв, что отделяет дворянство от простого народа даже на каторге, даже в условиях общих лишений. Еще одно глубокое наблюдение рассказчика стало фазой дальнейшей разработки концепции личности Достоевского-художника: в каждом таятся бездны тёмных, разрушительных сил, но и – в каждом же – возможность бесконечного совершенствования, начала добра и красоты. В «Записках из Мёртвого дома», например, исследуются преступные, порой бесчеловечные поступки мягких по натуре людей («слабых сердец»), необъяснимая жестокость, казалось бы, любящих по отношению к самым дорогим и близким, бессмысленная покорность жертв; страшная привычка палачей наслаждаться физической и моральной болью обреченных. Надрыв как черта психологизма художника находит здесь свою непосредственную форму выражения в авторских характеристиках: «...это тоскливое, судорожное проявление личности, инстинктивная тоска по самом себе, желание заявить себя, свою приниженную личность, вдруг проявляющееся и доходящее до злобы, до бешенства, до омрачения рассудка, до припадков, до судорог».

Но дороги автору, конечно, иные воспоминания: в главе обострожном театре передаётся внутренняя тяга забитого народа к красоте, искусству; в главе «Праздник Рождества Христова» – благоговение, объединяющее всех собравшихся на рождественскую службу. Любовно выписан яркий образ добросердечного татарина Алея; сочувственно рассказывается о врачах, спасающих от смерти бесчеловечно наказанных. «"Записки из Мёртвого дома" впервые целостно развёртывают антропологию Достоевского. Человек – это универс в свёрнутом и малом виде» (Чирков Н.М. О стиле Достоевского. М., 1967. С. 25).

Из отдельных зарисовок складывается панорама Мёртвого дома, ставшего символом России последних лет николаевского правления. «Сколько прекрасных по натуре людей погибло на каторге», «погибли даром лучшие силы, погибли ненормально, незаконно, безвозвратно. А кто виноват? То-то, кто виноват?» Кто несёт ответственность за ад Мёртвого дома: исторические обстоятельства, общественная среда или каждая личность, индивидуум, наделенный свободой выбора добра и зла? Уже в первой книге Достоевского 60-х годов чаша весов впервые качнулась в сторону второго ответа. В ближайшие годы Достоевский сосредоточит внимание на проблеме человеческой свободы.

Творчество Ф. Достоевского в 60-е годы

Роман «Униженные и оскорблённые». Роман был написан и опубликован в 1861 г. Как и в первом романе, художественное пространство реализовано в образе враждебной человеку городской среды, причем вновь петербургской. Сюжетообразующей линией является неразделённая любовь рассказчика к несчастной молодой женщине. «Зеркальные», отчасти повторяющие друг друга сюжетные ходы и образы, поэтика тайны и узнавания, свойственная «Униженным и оскорблённым», – эти новые для Достоевского художественные приемы писатель позже использует и в вершинных своих романах. Здесь впервые прозвучит настойчивый, характерный для «позднего» Достоевского мотив жертвенности, страдания как обязательного удела подлинно христианских сердец. Н.А. Добролюбов с позиций этики «разумного эгоизма», характерной для революционеров-демократов, в статье «Забитые люди»

(1861) отрицает положительную роль страдания в жизни человека и относит рассказчика, пожертвовавшего своей любовью, к «тряпичным сердцам». Начало 60-х годов – время формирования Достоевского как православного мыслителя, «почвенника», вынашивающего идею русской самобытности и всечеловечности. Именно 1860–1864 годы Достоевский назовет временем «перерождения убеждений».

Идеология «почвенничества». Эта идеология нашла выражение, прежде всего, в публицистике журналов «Время» (1861–1863) и «Эпоха» (1864–1865), которые выпускались на собственные средства, Ф.М. и М.М. Достоевскими. Важнейшими сотрудниками журналов были критики А.А. Григорьев и Н.Н. Страхов.

Общественный подъём начала 60-х, реформы 1861 г. породили всеобщее ожидание «нового слова» в истории от самого народа. Но если революционные демократы-шестидесятники во главе с Н.Г. Чернышевским призывали народ к насильственному изменению существующих порядков, то Достоевский видел залог общественного благоденствия в ином: в мирном слиянии образованных сословий и корневого народа, «почвы». Новое направление сложилось не без влияния славянофильства. Однако пути достижения общественного идеала писатель видел, в отличие от славянофилов, в приобщении России к достижениям цивилизации и прогресса, в образовании и просвещении масс. Именно так понимался Достоевским важнейший долг интеллигенции. Вместе с тем он считал, что образованное сословие тоже должно поучиться у народа, воспринять его исконное мировоззрение, основанное на православной идее всеобщего братства, на христианской проповеди смирения и страдания.

Национальная самобытность, «своеисторичность», своя собственная форма развития, «взятая из почвы нашей, взятая из народного духа и народных начал», – те качества, которые, по мнению Достоевского, игнорируются западной интеллигенцией, но на самом деле не противоречат всечеловечности русской культуры. Русский человек «сочувствует всему человечеству», русскому народу предназначено проникнуться идеями и стремлениями других народов, увлечь всех за собою, «ринуться в новую, широкую, еще неведомую в истории деятельность». Идею особой, мессианской (мессия – проводник и устроитель воли бога) роли русского народа Достоевский будет проповедовать до конца жизни.

М.Е. Салтыков-Щедрин видел в журнальной публицистике братьев Достоевских непримиримую борьбу с западничеством. Между тем сам Федор Михайлович, оценивая западничество и славянофильство, утверждал, что «часть истины есть и в том и другом взгляде». Больше того, решительно выступая против «революционной партии» и её тактики, он не отказался вовсе и от социалистических идеалов, трактуя их однако в свете учения Христа. Навевенные вечно живыми мифами образы «земногорая», «золотополюса», «мировой гармонии», по существу, выражали веру писателя в принципиальную возможность своеобразно понимаемого им социализма. В «чувстве органической связи всех людей между собою, братском сочувствии каждого человека другому»... видел Достоевский основу «социализма русского народа», который противопоставлял как «мечтательному», утопическому, так и «политическому», т. е. революционному социализму русских народников и западноевропейских социалистов».

Мировоззренческий сдвиг, происходивший с писателем в эти годы, отразился в «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1863), сделанных в первой поездке за границу в 1862 г. Сквозь призму отношений России и Запада преломляются почвеннические идеи Достоевского. Природа западного человека – природа собственника, в котором неискоренимы «начала ... особняка», индивидуализма, личной выгоды. Русский простолюдин, русский крестьянин способен к добровольному самопожертвованию, а потому представляет собой идеальный общечеловеческий тип. Социальная гармония может быть построена лишь на фундаменте братства и всечеловечности, присущих именно русскому народу.

Ожесточённая полемика «Времени» и «Эпохи» с «Современником». Эта полемика также приходится на начало 60-х годов. И если в отношении Чернышевского и Добролюбова, лично уважаемых Достоевским, почвеннические журналы вели собственно идейно-эстетическую борьбу, то споры Достоевского с Салтыковым-Щедриным и Антоновичем выливались в хлесткие сатирические памфлеты, издевательские статьи, задевавшие личности и переходившие с обеих сторон границы допустимого. Естественно, глубокие причины этой борьбы коренились в нерешенных реформой 1861 г. социальных конфликтах, а также в глобальном и одновременно трагическом для России, жестком противостоянии радикалов и «постепеновцев» (почвенников, либералов-западников и др.), одинаково заинтересованных в прогрессе Отечества.

Повесть «Записки из подполья» (1864). Повесть отразила идейную полемику с революционными демократами, но проблематика её переросла с избытком рамки конкретных общественно-политических споров.

В повести появляется герой-идеолог, который в плане художественности будет впервые наиболее полно реализован в «Преступлении и наказании». Подпольем автор называет особый комплекс идей и психологических свойств личности героя повести: порою свежих и оригинальных (не случайно его называют парадоксалистом), но чаще всего малопривлекательных или просто аморальных, присущих, по мнению Достоевского, «человеку русского большинства».

В комплекс подполья как типа сознания и поведения входят «...не только постоянная готовность "расплеваться со всеми", забиться в свой идейный "угол", но и вечная зависимость от взглядов, суждений, реакции другого ... это последовательная смена страданий от зависти, от неудачных попыток обратить на себя внимание, от осознания своего морального падения, от бесплодных раскаяний и угрызений совести» (Щенников Г.Я. Достоевский и русский реализм. Свердловск, 1987. С. 107–108). Композиционно произведение состоит из двух частей, с точки зрения художественной организованных различно. Первая часть – монолог героя, практически бессобытийный, в котором раскрывается его мировоззрение. Вторая часть имеет выраженный сюжет. В целом жанровая форма книги представляет собой исповедь, полную разоблачений и саморазоблачений.

Сам герой в конце своей исповеди называет себя антигероем. Лишенный автором имени, он лишен и общепринятых ценностей. В прошлом романтик, образованный молодой человек утратил не только высокие идеалы, но и естественные широкие связи с миром. Добровольная изоляция – принципиальная форма его существования. Изо дня в день герой общается лишь со своим слугой, живя в квартире, которую воспринимает как защиту от враждебного внешнего мира и наделяет характерными метафорами: «мой особняк, моя скорлупа, мой футляр». (Исследователь ставит в один синонимический ряд с ними такие символические образы, как угол, нора, переулочек: Назиров Р.Т. Творческие принципы Ф.М. Достоевского. Саратов, 1982. Гл. 5) «Визитной карточкой» индивидуалистической аксиологии парадоксалиста стала сакраментальная фраза: «Да я зато, чтобы меня не беспокоили, весь свет сейчас за копейку продам. Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить. Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда испить!»

Наделённый незаурядными интеллектуальными способностями отставной коллежский ассessor не реализовался как личность общественная; он всегда оставался неудачником, встречая на своем пути насмешки и унижение. Между тем, признавая высочайшую ценность личности вообще (на поверку – только своей собственной), он страдает от недооценности да и собственной недооценки, одним словом, – от отсутствия человеческого достоинства. «Поддержать достоинство» – вот один из центральных пунктов его жизненного кредо. Поскольку общепринятые пути, ведущие к самоуважению, парадоксалистом отвергаются, признаются пошлыми, он ищет

экстравагантные формы. Но морально-психологические эксперименты, которые становятся к этому времени устойчивой чертой поэтики Достоевского, разрешаются в трагикомических ситуациях.

Обиды неудачника обернулись мстительностью, из примитивной психологической защиты («меня унизили, так и я хотел унижить») превратились в нескрываемую агрессию, даже в угрозу миру: сделать пашквиль, мерзость, посеять семена разрушения. (Уместно вспомнить здесь неожиданные метаморфозы «слабого сердца», проанализированные писателем в «Записках из Мёртвого дома».)

«Трагизм подполья, – говорил Достоевский, – состоит в страдании, в самоказни, в сознании лучшего и невозможности достичь его и, главное, в ярком убеждении этих несчастных, что и все таковы, а стало быть не стоит и исправляться». Нельзя не сказать, что исповедь героя «Записок» насыщена серьезными, трагическими мыслями о глубинных основаниях не только человеческого существования, но и всего мироздания. В разгоряченном сознании парадоксалиста возникает образ Стены – воплощения фатума, давления неизбежных, роковых обстоятельств в судьбе человека. В философском плане размышлений героя Стена – это символ победы всеобщих безличных законов бытия над любым проявлением индивидуального, особенного, победы необходимости и закономерности над случайным. Человек, по мнению отчаявшегося героя, может противопоставить этому лишь свободный порыв, пусть отчаянный и бессмысленный, свою волю, желания, «фантазию»; «свои фантастические мечты ... пожелает удержать за собой единственно для того, чтоб самому себе подтвердить ... что люди все еще люди, а не фортепьянные клавиши, на которых ... играют сами законы природы собственноручно». Свобода, свобода желаний, свобода воли – вот что может уберечь личность от судьбы «штифтика в органном вале». Отметим: в художественном произведении Достоевский едва ли не первым освещает проблемы, которые станут предметом исследования в особой школе мыслителей XIX–XX веков – в философии существования, или экзистенциализме.

Разделяя с героем повести мучительные думы о человеке, Достоевский не забывает предостеречь современников и потомков: свобода в сознании подпольного человека превращается в своеволие, в «дикий каприз», в моральную разнузданность. В то же время размышления парадоксалиста нужны автору из соображений «текущего момента», для выражения позиции в злободневном споре о природе человека и общества с революционными демократами. Достоевский, к этому времени уже окончательно разуверившийся в конечной цели социалистов, иронизирует над рационалистическими, головными теориями утопистов о возможности абсолютной социальной гармонии.

Центральная точка необычной дискуссии – образ хрустального дворца, знакомый читателям по только что опубликованному Некрасовым в «Современнике» роману Н.Г. Чернышевского «Что делать?» В «Четвёртом сне Веры Павловны» он – воплощение коммунистических начал, подобие земного рая для всех, в «Записках из подполья» – символ рассчитанной по логарифмической линейке, мертвенной и мертвящей социальной перспективы. «Я боюсь хрустального и навеки нерушимого здания, которому нельзя будет даже украдкой языка высунуть», – так странный герой метафорически выражает позиции автора.

Достоевский считает, что «земной рай» невозможен еще и потому, что непостижима и непредсказуема, иррациональна природа человека, готового разрушить любое царство гармонии из-за «своего собственного, вольного и свободного хотенья, своего собственного, хотя бы самого дикого каприза, своей фантазии, раздраженной хотя бы до сумасшествия». Объективно в этих словах содержится развенчание не только «проектировщиков» хрустального дворца, но и самого подпольного человека. Идеино-психологический феномен «подполья» оказался исторически и социально масштабным и потребовал дальнейшей разработки в вершинных романах

Достоевского. Лев Шестов всё последовавшее за повестью творчество Достоевского охарактеризовал как лишь новую форму примечания к «Запискам из подполья» (Шестов Л. Достоевский и Ницше (Философия трагедии) // Шестов Л. Избранные сочинения. М., 1993. С. 159–326). Вообще в интерпретации этого произведения нередко были некорректные положения, согласнокоторым авторская позиция приравнивалась к позиции героя. А.П. Скафтымов составил обзор подобных мнений, задав современную парадигму исследований повести (Скафтымов А. «Записки из подполья» среди публицистики Достоевского // Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М., 1972; Захаров В.Л. Система жанров Достоевского: типология и поэтика. Л., 1985; Свительский В.Л. Что такое подполье? О смысле одного из ключевых понятий Достоевского // Индивидуальность писателя и литературно-общественный процесс. Воронеж, 1979).

Середина 60-х годов как рубеж жизни и творчества Ф. Достоевского. 1864 г. принёс Достоевскому смерть двух близких людей: в апреле умерла его жена М. Исаева, в июле – любимый брат и верный соратник Михаил. В попечении Достоевского оказались его пасынок, а также жена и дети М.М. Достоевского, не имеющие средств к существованию. Кроме того, огромный долг – до 25 тысяч рублей – тяжким бременем лёг на плечи писателя. Журнал «Эпоха» не принес ожидаемого дохода и в июне 1865 г. в результате банкротства прекратил свое существование. В этих обстоятельствах Достоевский вынужден заключить с книгоиздателем Ф.Т. Стелловским кабальный контракт. Право на издание трёх томов сочинений и новогородана, который должен быть написан не позднее 1 ноября 1865 г., продаётся за три тысячи рублей. В 1866 г. в немецком городке Висбадене, где лечился на курорте, Достоевский начинает работать над романом «Преступление и наказание», но уже в России в октябре того же года он вынужден был прерваться из-за прежнего договора с книгоиздателем: требовалось менее чем за месяц написать еще один роман. Писатель нанял стенографистку, которая помогла ему в срок завершить работу над «Игроком». Вскоре Анна Григорьевна Сниткина стала женой Достоевского и до конца его дней при всей противоречивости характера оставалась верным другом и надежной опорой в жизненных радостях и горестях.

Роман «Игрок». Этот роман завершает первый цикл романного творчества писателя, начатый «Бедными людьми». Но проблематика и поэтика его открыты «великому пятикнижию» Достоевского (так некоторые исследователи по аналогии с ветхозаветным Пятикнижием Моисея называют пять последних романов). За «говорящим» именем западноевропейского города Рулетенбург стоит игровое художественное пространство, по воле автора практически изолированное не только от России, но и от всего внешнего мира. Центром его становится реальный игровой дом(воцал), силовые линии связывают его с условными «сценическими площадками», где сама жизнь не столько проживается, сколько разыгрывается. Игровая модальность становится определяющей в поведении главных и второстепенных героев, будь то схватка с трансцендентными силами за рулеточным столом, театральные жесты и позы героев, постановка социальных и психологических экспериментов. Реальность как таковая теряет свою ценность в сознании участников Игры. Театр «я»-ролей дает главному герою Алексею Ивановичу ощущение внутренней свободы, но она иллюзорна так же, как мнимой оказывается возможность с помощью расчета, интуиции, высокой или низкой ставки за рулеткой обыграть судьбу, найти единственный смысл в том, что заведомо лишено связей с миром подлинности. Учитель поочередно вычёркивает из своей жизни все социальные роли, кроме одной, эфемерной – роли игрока.

В романе «Преступление и наказание», который писался параллельно с «Игроком», сознание героя также будет безмерно сужено, но сосредоточено не на

рулетке, а на опасном интеллектуальном комбинировании, на примеривании ролей Ликурга, Наполеона, Магомета.

Роман «Преступление и наказание». Роман знаменует начало наиболее зрелого и плодотворного («позднего») этапа творчества Достоевского и появление нового типа романа в мировой литературе.

Идеологизм – важнейшее художественное качество поздних романов Достоевского. Миромоделирующим принципом выступает в них та или иная идеологема в разнообразных формах своего воплощения. Это личная сложившаяся система взглядов или идея-страсть (идея Наполеона, Ротшильда, тезис «Все позволено» и пр.), социально-типовая идея поколения, класса, группы («В стаде должно быть равенство – вот шигалевщина», «Бесы»; «Мы – носители идеи», «Подросток»), мысль общенационального или общечеловеческого масштаба («Кто почвы под собой не имеет, тот и бога не имеет», «Идиот»; «Мировое дите плачет», «Братья Карамазовы»). Больше того, в своих романах Достоевский допускает грандиозные художественные обобщения «капитальных» исторических идей – христианской, коммунистической и буржуазной (См. об этом: Власкина А. Л. Идеологический контекст в романе Ф. М. Достоевского. Челябинск, 1987).

В центр системы персонажей нового романа выдвигаются герои-идеологи: Раскольников, Свидригайлов («Преступление и наказание»), Мышкин, Ипполит Терентьев («Идиот»), Ставрогин, Кириллов, Шигалев («Бесы»), Аркадий Долгорукий, Версилов, Крафт («Подросток»), старец Зосима, Иван и Алеша Карамазовы («Братья Карамазовы») и др. «Принципом чисто художественной ориентировки героя в окружающем является та или иная форма его идеологического отношения к миру», – пишет Б. М. Энгельгардт, которому принадлежит терминологическое обозначение и обоснование идеологического романа Достоевского (Энгельгардт Б. М. Идеологический роман Достоевского // Достоевский: Статьи и материалы. Л., 1924. С. 93).

М. М. Бахтин в работе «Проблемы поэтики Достоевского» счёл недостатком концепции Б. М. Энгельгардта то, что исследователь «монологизирует мир Достоевского, сводит его к философскому монологу, развивающемуся диалектически» (Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 36). Исследователь настаивал на диалогизме (или диалогичности) как важнейшей особенности художественного мышления Досто-

евского. Она состоит в «диалогических отношениях» между автором и героем, между самими героями, между писателем и внехудожественной реальностью, между автором и текстом. Касаясь романного наследия Достоевского, исследователь писал: «...все в романе Достоевского сходится к диалогу, к диалогическому противостоянию как к своему центру» (Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 59). Ромнам свойственно «внутреннее диалогизированное изложение ... диалог уходит внутрь, в каждое слово романа, делая его двуголосым, в каждый жест, в каждое мимическое движение героя...» (Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 117). Диалог авторского и «чужого сознания» является принципиальной идейно-эстетической основой еще одной конструктивно-содержательной константы романного мира позднего Достоевского – полифонизма. Заимствованное из теории музыки, понятие полифонизма, т. е. многоголосие, было метафорически перенесено Бахтиным на творчество Достоевского для обозначения неслиянности отдельных «голосов» («правд», сознаний), свободы и самостоятельности сознания героя-субъекта по отношению к автору, равноправия позиций героев и автора. Неподчиненность идейных линий героев точке зрения автора все же следует усматривать лишь на уровне романной поэтики. Следует также отличать автора-повествователя и автора-творца, который на идейно-эстетическом уровне сохраняет за собой высшую оценочную позицию. Положения

исследователя о диалогичности и полифонизме Достоевского до сих пор вызывают противоречивые мнения литературоведов.

Жанровая специфика «Преступления и наказания». М.М. Бахтиным были описаны и жанровые праструктуры, вписавшиеся в поэтику многих произведений Достоевского. Это сократический диалог и мениппова сатира, генетически восходящая к народной карнавальной культуре. Отсюда такие композиционные признаки романов и некоторых других жанровых форм, как поиск истины героем в самых различных бытийных сферах, организация художественного пространства по мифологической модели (ад – чистилище – рай), экспериментирующая фантастика, морально-психологические эксперименты, трущобный натурализм, острая злободневность и т. д.

Вместе с тем, своеобразие жанровых разновидностей поздних романов Достоевского возникает как следствие стилистического единства разных жанровых факторов: «уголовного» и «философского» романа в «Преступлении и наказании», «трагедии» Настасьи Филипповны и «романа» князя Мышкина в «Идиоте», «хроники» происшествий, «трагедии» Ставрогина и «памфлета» о «бесах» в романе «Бесы», «записок» и рудиментов романа воспитания в истории Аркадия в «Подростке». Наиболее сложная жанровая природа у романа «Братья Карамазовы» (Захаров В.Н. Система жанров Достоевского: типология и поэтика. Л., 1985).

Роман «Преступление и наказание» основан на детективной жанровой форме. Уголовно-авантюрная интрига, «цементируя» сюжет, то выступает на его поверхности (убийство, допросы, ложные обвинения, признание в полицейской конторе, каторга), то прячется за догадками, намёками, аналогиями. И все же классический детективный сюжет как бы смещён: тайны преступления как таковой нет, автор сразу же представляет фигуру преступника читателю крупным планом. Фазы сюжета определяются не ходом расследования, а мучительным движением к покаянию. Специфику детективности романа правомерно определить через систему отрицаний. Преступление не рассматривается как противоправный поступок индивидуума, а его раскрытие – как обычное в этом жанре «чисто аналитическое упражнение». Преступление для Достоевского – это не столько проявление патологического, больного в существе человека (а таковым автор, безусловно, тоже интересовался: изображение крайних, предельных психологических, да и физических состояний стало особенностью творческого метода Достоевского и воплощало эстетику низменного), сколько примета общественного неблагополучия, след болезненных и опасных поветерий в умах современной молодёжи.

Конфликт в самой общей форме выражен названием романа, которое, будучи символическим, несет несколько смыслов.

Преступление – первая из двух композиционных сфер романа, ее центр – эпизод убийства процентщицы и ее, возможно, беременной сестры – стягивает линии конфликта и всю художественную ткань произведения в тугой узел. Наказание – вторая композиционная сфера. Пересекаясь и взаимодействуя, они заставляют персонажей, пространство и время, изображенные предметы, детали быта, подробности разговоров, картины снов и отрывки текстов (общеизвестных или «личных»: Библия, статья Раскольникова) и т. д., – т. е. весь образный строй – воплощать смысл, авторскую картину мира.

Романный хронотоп в художественном мире «Преступления и наказания» сложен и многолик. Его эмпирические составляющие: середина 60-х годов XIX в., Россия, Петербург. По разбросанным в повествовании, но точным приметам первые читатели с большой степенью вероятности догадывались, что описанное злободневно, оно происходит «здесь и сейчас», по крайней мере в самом недавнем прошлом – за полгода, год, может быть, два до появления романа – в «начале июля 186... г.». Это пореформенная пора, буржуазная эпоха, эпоха расчета и дела. Художественное время вместились в основной части повествования в тринадцать дней, чрезвычайно

насыщенных для главного героя внешними и внутренними событиями. Реконструируя художественное время ретроспективно, читатель соотносит его едва ли не со всей судьбой Раскольникова, вернее, со значимыми ее вехами. Художественное время расширяется до времени всемирно-исторического, точнее, легендарно-исторического.

К событиям сегодняшним вплотную приближается время Нового Завета – земной жизни Христа, его воскресения, время предстоящего Конца Света. Предупреждением Раскольникову накануне убийства звучат слова спившегося чиновника Мармеладова о Страшном Суде; чтение притчи о чудесном воскресении Христом Лазаря становится прямым и мощным побуждением к покаянию героя. Каторжный сон (в тексте – «сны») о моровой язве, поразившей землян, вызывает аналогии с трагическим исходом земной истории в Апокалипсисе. Неожиданной легендарно-исторической альтернативой разворачивается художественное время эпилога. Оно, благодаря прямой отсылке к ветхозаветному мифу об Аврааме, родоначальнике еврейского и арабского народов, «отце всех верующих», ретроспективно обращено к началу времён, «до-истории». Герой предстоит «новой, доселе совершенно неведомой действительности», и имя Авраама указывает на духовный исток, к которому припадает жаждущий веры герой (Борисова В.В. Синтетизм религиозно-мифологического подтекста в творчестве Ф.М. Достоевского (Библия и Коран) // Творчество Ф.М. Достоевского: искусство синтеза. Екатеринбург, 1991. С. 63–88). Таким образом, романное время обладает потенциальной энергией, выбрасывая героя в иное измерение жизни.

Художественное пространство в романе также пульсирует своими величинами и смыслами. В символично-фантастическом эпизоде последнего сна Раскольникова оно приобретает поистине космический масштаб; в эпилоге реализуется в условной Сибири, которая ассоциируется одновременно с Голгофой и Гробом (пещерой) Господнем, где воскрес Христос. Смена пространства «Невы» на пространство «Иртыша» прочитывается в рамках оппозиция искусственного (от «искуса» – искушения), inferнального города (см., например, «демонический» желтый цвет газовых фонарей) и широкой стихии священной национальной почвы.

Но так же, как и время, пространство является прежде всего своей социально-типической стороной. Благодаря эпистолярному включению (письмо Пульхирии Александровны) оно разворачивается в русском провинциальном городке с теми же, что и в мире столичном, звериными законами, всплесками страстей, приступами покаяний, но и с патриархальной семейственностью, невозможностью остаться незамеченным и т. д. Столица в эмпирическом плане поэтики явлена предельно знакомой, обыденной и вместе с тем животрепещущей стороной. (Например: «На улице жара стояла страшная, к тому же духота, толкотня, всюду известка, леса, кирпич, пыль и та особенная летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу, не имеющему возможности нанять дачу). Актуальность читательского восприятия поддерживается тем, что автором воссоздан вовсе не блистательно-светский, «парадный» и недостижимый большинству читателей облик северной столицы, а Петербург неприметных площадей, душных, заваленных нечистотами переулков, дешевых доходных домов, грязных канав, убогих распивочных. Это Петербург разночинный в исконном смысле этого слова.

Выброшенные на обочину жизни, укорененные в ней или даже процветающие, люди, населяющие Петербург «Преступления и наказания», – прямые или косвенные участники, свидетели, споспешники (как говорили в XIX в.) или противники Преступления. Большинство из них имеет свою неповторимую позицию в отношении к Преступлению, свой голос, неслиянный с голосом автора.

Мотив преступления разомкнут, всеобъемлющ, имеет различные образно-смысловые вариации. По-своему репрезентирует его система персонажей. В прямом смысле преступники – Свидригайлов (заметим, образ далеко не однозначный) и безымянный преследователь пьяной девочки. Преступен в своем цинизме Лужин,

преступны в своей безжалостности Амалия Ивановна и «генералишка», дополняющие с избытком меру несчастий Мармеладовых. Мотив ширится и превращается в важную нравственную тему «переступаемости» человека (Кожин В.З. «Преступление и наказание» Достоевского // Три шедевра русской классики. М., 1971. С. 126). Переступил черту Мармеладов, когда похитил у несчастной своей жены остатки жалованья и взял у дочери – «последнее, все, что было...». «Переступила ... смогла переступить ... загубила жизнь ... свою», по мнению Раскольникова, и сама Соня, торгующая собой ради семьи, да и решение самой Авдотьи Романовны пожертвовать собой – тоже сродни преступлению.

Переступить черту, преступить преграду, преступить порог – выделенные слова образуют в романе семантическое гнездо с центральной лексемой порог, которая вырастает до размеров символа: это не только и не столько деталь интерьера, сколько граница, отделяющая прошлое от будущего, смелое, свободное, но ответственное поведение от безудержного своеволия. Вообще символический план воплощения конфликта преступления и Наказания структурно богат и функционален. Символическую сгущенность смысла может принимать и сюжетный эпизод (чтение евангельской притчи, сцена на берегу Иртыша), и условные, мифопоэтические или «исторические» образы (сны, лейтмотив Лазаря, Наполеон), и деталь, обогащенная за счет контекста избыточным, с точки зрения аскетического сюжетного движения, смыслом. Так, старые доставшиеся Раскольникову от отца серебряные часы, на обороте которых изображен глобус, символизируют собою и единство человеческого (уже христианского) общежития, телеологически устремленного к установлению гармонии (Царства Божьего) на земле, и преемственность поколений. Это знак власти и ответственности за мир (глобус – своего рода «держава») и одновременно в масштабе личной судьбы экзистенциально благое для Раскольникова время до частного «грехопадения». Не случайно с ними Раскольников расстается незадолго до убийства, закладывая Божеское наследство ведьме Алене Ивановне, меняя истинную власть на самоволие (Касаткина Т.А. Символическая деталь // Достоевский: эстетика и поэтика. – Словарь-справочник. Челябинск, 1997. С. 216–218).

Символ-топоним – Сенная площадь, через которую проходит путь Раскольникова в полицейскую контору, соотносящийся в мифологических своих смыслах с крестным путем Христа на Голгофу. В XIX в. она, одна из самых больших в городе, была «чревом» столицы, средоточием разнородных культурно-экономических «дорог». Именно здесь Раскольников, крестясь, целует землю, стоя на коленях, кланяется представителям той самой «почвы», и в этом идеологический смысловой план символа. Кроме того, она становится экзистенциальным перекрестком: публичное покаяние – витальная точка в эволюции героя.

Множество значимых личных имен, символика цвета, символический бестиарий (животные и названия животных в романе), символические топонимы и т. д. – через символическую систему как часть поэтики романа разрешаются оппозиции жизни смерти, добра и зла, греха и добродетели, приемлемых и непригодных средств для достижения цели.

Граница этих сущностных противоположностей проходит через центральный образ романа – Раскольникова. Раскольников априорно выведен Достоевским как фигура крайне противоречивая, даже раздвоенная. Резюме портретной характеристики «замечательно хорош собою» входит в противоречие с деталями, воссоздающими убогую одежду героя. Детали интерьера, описание комнаты недоучившегося студента формируют не только обобщенно-символический строй (комната, похожая на гроб), но и фон психологической мотивации преступления (каморка «до того низкая, что чуть-чутьвысокому человеку становится в ней жутко»). Так подспудно автор-реалист указывает на связь психологического состояния и обрзка жизни, среды обитания: человек испытывает на себе их влияние.

Однако взаимодействие обстоятельств жизни и сознания героя нельзя свести к простой каузальной зависимости. Испытывая жестокую нужду, видя и вокруг себя ее страшные проявления, Раскольников не утратил донкихотского бескорыстия, умения сопереживать. Но благородные порывы души он гасит холодными умозаключениями: «Да пусть их переглодают друг друга живьем – мне-то что?» Противоборство чувства и горькой, скептической мысли – характерная черта многих героев – идеологов Достоевского. В «Преступлении и наказании» изображен человек с раздвоенной психикой, с несовместимыми установками: осмысленной жестокостью, агрессивностью и глубинным состраданием, человеколюбием. Отметим важную деталь творческого метода: автор не ограничится изображением внутренней раздвоенности героя и, используя художественный опыт повести «Двойник», введет в художественный мир романа персонажей, дублирующих и усиливающих его сущностные характеристики.

Явления интеллектуальной жизни Раскольникова иерархически подчиняют себе чувственный мир и поступки героя. Он – генератор и исполнитель идеи в одном лице. Но идея мучительно осмысливается им, столь же мучительно переживается. Сначала теория, новое слово, затем безболезненная симпатия собственной же идее крови по совести, наконец – проба и дело.

В описании убийства автор не избегает своего рода вульгарного натурализма: обух топора, трижды опускающийся на голову жертвы, кровь, прорубленный лоб кроткой Лизаветы – случайного (свидетеля). Натурализм выступает как существенный элемент поэтики и эстетики низменного у Достоевского. Но и он служит воплощению «высоких» – личных, общенациональных, общечеловеческих – смыслов. Так, орудие убийства становится под пером автора символом агрессии, раскола человеческого сознания, веры, семьи, отечества, людского сообщества (не отсюда ли еще одна деталь – «говорящая» фамилия главного героя?)

Каковы же мотивы убийства? – Взять несправедливо нажитые процентщицей деньги, «посвятить потом себя на служение всему человечеству», сделать «сотни, тысячи добрых дел...»? Такова форма самозащиты, самообмана, попытка скрыть за добродетельным фасадом истинные причины. В минуты жестокого самоанализа герой осознает это. И Достоевский, по словам Ю. Карякина, открывает «тайную корысть видимого бескорыстия» (Карякин Ю. Самообман Раскольникова (Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»). М., 1976. С. 38). Она основывается на суровом жизненном опыте Раскольникова, на его «правде», по-своему понятой молодым человеком, на личном неблагополучии, неустроенности, на правде о мытарствах родных, на правде о недоедающих детях, поющих ради куса хлеба в трактирах на площадях, на беспощадной реальности обитателей многонаселенных домов, чердаков и подвалов. В подобных ужасающих реалиях справедливо искать социальные причины преступления-бунта против действительности, которые первоначально воплощались лишь в умозрительных (мысленных) построениях героя.

Но мысленно отрицая существующее зло, он не видит, не хочет видеть того, что противостоит ему, отрицает не только юридическое право, но и человеческую мораль, убежден в тщетности благородных усилий: «Не переменятся люди, и не переделать их никому, и труда не стоит тратить». Больше того, герой убеждает себя в ложности всех общественных устоев и пытается на их место поставить придуманные им самим «головные» установления вроде лозунга: «да здравствует вековечная война». Это неверие, подмена ценностей – интеллектуальный исток теории и преступной практики.

Современный мир несправедлив и незаконен в представлении Раскольникова. Но герой не верит и в будущее «всеобщее счастье». Идеал социалистов-утопистов представляется ему недостижимым. Позиция писателя здесь совпадает с позицией главного героя, как и со взглядами Разумихина на социалистов вообще. «Я не хочу дожидаться "всеобщего счастья". Я и сам хочу жить, а то лучше уж и не жить».

Этот мотив хотения, возникший в «Записках из подполья», в «Преступлении и наказании» будет повторяться («Я ведь однажды живу, я ведь тоже хочу...»), перерастая в мотив своенравия, самоутверждения любой ценой. «Самолюбие непомерное», присущее герою, рождает культ абсолютного своеволия. В этом психологическое основание теории преступления.

Сама теория излагается в газетной статье Раскольникова, напечатанной за полгода до преступления, и пересказывается двумя участниками одной встречи: следователем Порфирием Петровичем и Раскольниковым. Диалог после убийства на квартире следователя – важнейший, кульминационный в идейном развитии конфликта эпизод. Главная мысль, в которую верит (!) Раскольников, выражена лаконично: «Люди, по природы, разделяются вообще на два разряда: на низших (обыкновенных), то есть, так сказать, на материал, служащий единственно для зарождения себе подобных, и собственно на людей, то есть имеющих дар или талант сказать в своей среде новое слово».

Уже сама мысль Раскольникова как бы разделила, расколола общество – не отсюда ли еще один смысл фамилии героя? В формулировке её – идея элитарности (избранности), презрение к основной части человечества.

Подкрепить теорию призваны имена выдающихся личностей, исторических деятелей, примеры из всемирной истории. Образ Наполеона из фигуры конкретной, исторической превращается в голове Раскольникова в символическую. Это воплощение абсолютной власти и над людьми, и над ходом истории, а главное – над кардинальными законами жизни, символ безусловной «разрешённое».

В ход идут и рассуждения о законах природы, и размышления о движении человечества к цели, о смене настоящего будущим. Раскольников, даже излагая статью устно, умело прибегает к хитроумным демагогическим доводам, опирается и на философские законы, и на точные житейские наблюдения. Но в демагогии таится скрытая ловушка, страшная опасность. Все аргументы призваны убедить в том, что материал, масса, низшие обязаны быть послушными, а необыкновенные – разрушители настоящего во имя лучшего – имеют право перешагнуть через любые преграды: «через труп, через кровь». Возникает ключевая фраза: «Право на преступление».

Раскольников пытается самовластно отменить то, что – плохо или хорошо, – но сохраняло человечество от самоуничтожения: содержащееся в религиозных заповедях, писанных или неписанных законах, моральных запретах – вето на преступление, как бы исторически изменчиво ни было это понятие. «Я принцип убил», – самоуверенно и цинично заявляет герой после кровавой расправы над беззащитными. Преграды, отделяющие моральный поступок от аморального, гуманный от антигуманного, не раз сдерживающие людей у края бездны, по убеждению Раскольникова, – «предрассудки, одни только страхи напущенные, и нет никаких преград».

Одним из ведущих мотивов конкретного преступления стала попытка утвердить само право на вседозволенность, «правоту» убийства. М.М. Бахтин говорил об испытании идеи в романе: герой-идеолог экспериментирует, практически стремится доказать, что можно и должно переступать, «если вы люди сколько-нибудь талантливые, чуть-чуть даже способные сказать что-нибудь новенькое».

Отсюда вытекает второй важнейший мотив преступления: проверка собственных сил, собственного права на преступление. Именно в этом смысле следует понимать слова, сказанные Раскольниковым Соне: «Я для себя убил». Разъяснение предельно прозрачно: проверить хотел, «тварь ли я дрожащая или право имею...»

Одержимый непомерным тщеславием, герой хотел освободиться от «предрассудков»: совести, жалости («Не жалею, потому – не твоё это дело!»), встать «по ту сторону добра и зла». Теургические амбиции Раскольникова – обратная сторона бунта против бога. И это важнейший мотив преступления, как и важнейшая часть проблематики романа. Раскольников пытается ниспровергнуть бога, несмотря на

заявления, что верует, верует и в бога, и в Новый Иерусалим, т. е. в окончательное установление царства Божьего. Вспомним кстати: Порфирий Петрович намекает Раскольникову на несовместимость его учения и истинной веры.

В теории Раскольникова воплотились исподволь набирающие силу представления об особых качествах и правах личности, чьи возможности едва ли не превосходят земные пределы. В художественной форме романа Достоевский предвосхитил идеи времени, которые парили в интеллектуальной атмосфере реальной – не романной – Европы. Спустя полтора-два десятилетия немецкий философ Фридрих Ницше создаст поэтическую теорию, почти мифическое учение об идеальном сверхчеловеке, освободившемся от морали, призванном уничтожить всё лживое, болезненное, враждебное жизни («Так говорил Заратустра»). В европейской культуре возникнет культ сильной личности, индивидуалиста, преодолевающего всё на своем пути благодаря собственной воле и без оглядки на этические и религиозные нормы. Раскольникова с известной долей справедливости можно назвать ницшеанцем до Ницше. Но если немецкий философ будет воспевать сверхчеловека, превратив его в поэтический культурный миф, то Достоевский – предупреждать об опасности, которую несёт с собой нигилизм и волюнтаризм, столь популярные в умах некоторых современников.

Эта опасность наиболее наглядно выражена в последнем – каторжном сне Раскольникова: массы людей, уверенных в единоличном обладании истиной, «убивали друг друга в какой-то бессильной злобе», убивали бестрепетно и беспощадно. Ночные кошмары каторжанина Раскольникова – последняя фаза наказания. Суть его заключается в болезненных переживаниях содеянного, в мучениях, доходящих до предела, за которым лишь два взаимоисключающих исхода – разрушение личности или душевное воскресение.

Но наказание, как и преступление, – неоднотипно. Оно многолико, многосоставно, оно вне Раскольникова и внутри него. Сразу же после убийства, проснувшись в собственной камерке, Раскольников ощущает физический ужас от того, что он совершил. Лихорадка, остолбенение, тяжелое забытие, ощущение, что он сходит с ума, – писатель не скупится на характеристику ненормального состояния, явного нездоровья. Это наказание (страдание), которое сама природа неизбежно накладывает на того, кто восстает против нее, против живой жизни, какой бы малой и непроявленной она ни казалась.

Неизбежным оказывается и отчуждение, отчаянное одиночество даже в кругу самых близких, родных ему. «О, если бы я был одиц», – восклицает герой-индивидуалист, всё же

чувствующий ответственность перед сестрой, матерью, другом за собственные поступки, за свою и их судьбу. Совершив тягчайший грех, Раскольников понимает, что «ножницами отрезал себя от людей». Это и было «мучительнейшим ощущением из всех»/ Это было наказание Раскольникова, обусловленное социальной сущностью всякого человека. Наказание тем особенно сурово и болезненно, что «теория» захватила и сердце Раскольникова: «теоретически раздражённое», – ставит диагноз Порфирий Петрович. «Заражённый дух» привёл к озлоблению, к неверию: «Он был уже скептик, он был молод, отвлечён и, стало быть, жесток», – такую психологическую связь убеждений, эмоций и характера героя выявляет автор.

На этом фоне возникает неверное, извращённое осмысление собственного поступка. Естественные для каждого сколько-нибудь нормального, без паталогических, преступных склонностей человека чувства страха, омерзения от содеянного, оторванности, наконец, робкий голос совести Раскольников принимает за слабость, никчемность своего Я, собственной личности, не справившейся с проверкой, экспериментом, не достойной Теории. «Убить-то убил, а переступить – не переступил. Натура подвела». Он мучается от того, что не выдержал своего преступления. Это

наказание, которое сам Раскольников накладывает на себя. По большому счёту оно – ложно, искусственно, это те же греховные, с точки зрения автора-христианина, бесноватые страсти, а не истинные страдания. Освобождение от них – подспудное, медленное – начинается тогда, когда Раскольников находит человека, способного до конца понять его, деятельным сочувствием, любовью облегчить страдания и отважиться на долгую, отчаянную борьбу за преодоление чужой «правды». По парадоксальной логике художественного мира Достоевского таким человеком становится проститутка. Кульминационным в морально-психологическом конфликте добра и зла становится эпизод, когда блудница, читающая убийце евангельскую притчу о воскресении Лазаря, подвигает его к раскаянию. В грешнице Софье Семёновне Мармеладовой писатель высвечивает облик святой, христианской воительницы. Поэтому не требует ответа риторический вопрос критика Д.И. Писарева: «Как вы назовете её за этот поступок: грязной потаскушкой или великодушною героинею, приявшею с спокойным достоинством свой мученический венец?»

Жертвенность Сони осветила новым светом жертвенность матери и сестры Раскольникова. «Сонечка ... вечная Сонечка! Покуда мир стоит!» – восклицание героя придает трём женским образам «Преступления и наказания» общечеловеческую глубину и библейский колорит.

Жизнь сталкивает Раскольникова с теми, кого он презрительно именовал «материалом». Оказывается, что большинство из них обладает «живой душой», подлинностью. Конечно, эти герои романа – разные по масштабу, личностным качествам, идеалам. Эпизодический персонаж маляр Миколка берёт на себя вину за несовершенное убийство. Кто он: юродивый, полоумный или просто раздавленный прессом городской жизни бывший крестьянин? Для Достоевского важно другое – Миколкой движет религиозная жажда страдания.

Среди второстепенных героев важное место занимает Разумихин, в ком русская разбросанность, беспорядочный образ жизни сочетаются с готовностью бескорыстно прийти на помощь. В уста этого героя Достоевский вложил некоторые почвеннические идеи и отрицание рассудочных построений русских утопических социалистов.

На болезненном пути избавления от теории Раскольников волею автора знакомится с настоящими, а не книжными хозяевами жизни – Лужиным и Свидригайловым. Образы явившихся в Петербург из провинции аморальных господ демонстрируют степень распространения зла, его всеохватность. Образ Свидригайлова по праву считается художественным открытием Ф.М. Достоевского. В нём воплощён тип личности, способной, с одной стороны, цинично наслаждаться плодами своих преступных деяний, с другой, – искать идеала, высокой любви. Этот мотив в повествовании приглушен, но всё же очень существен. Раскольников видит в личности Свидригайлова своё, пусть деформированное отражение. Эти герои – психологические двойники. Но Раскольников всё же находит для себя собственный выход из трагической ситуации – не самоубийство, а покаяние.

Профессионально подталкивает к нему Раскольникова пристав следственных дел Порфирий Петрович. Их разговоры – поединки двух абсолютно разных сознаний. Следователь воплощает существующий в капиталистическом обществе законопорядок, несовершенный и даже несправедливый, но освещённый традицией, религией и моралью. Он, когда-то сочувствующий революционным идеям, теперь советует Родиону отказаться от утопий, отдаться жизни не мудрствуя, не рассуждая. «Прямо на берег вынесет и на ноги поставит». В практическом плане это значит признаться и добровольно принять наказание, пострадать, ибо страдание – «великая вещь ... в страдании есть идея».

Достоевский, как правдивый писатель, «поправляет» Достоевского – идеолога почвеннического движения. В эпилоге реалистичные эпизоды взаимоотношений героя с обитателями сибирской каторги корректируют почвеннический миф: Раскольников

отчужден от народа. Но в неприкосновенности остается религиозно-нравственная доктрина Достоевского: человек, очистившись страданием, обретя истинную веру, способен к духовному возрождению. Возрождение Раскольникова в романе описано достаточно условно, вернее – только намечено. «Темой нового рассказа» стала и необычная – на основе заповедей Христа – жизнь героев. Попытку воплотить эту тему писатель предпримет в следующем романе, изобразив появление в обычной жизни активного носителя веры.

Столкновения идей в «Преступлении и наказании» породили столкновение критиков разных эстетических и общественно-политических ориентации. Две статьи 1867–1868 годов наиболее показательны в этой полемике: «Наша изящная словесность» Н.Н. Страхова и «Борьба за жизнь» Д.И. Писарева. Почвенник Н.Н. Страхов увидел главный смысл произведения в отражении модных и опасных теорий демократической молодёжи 60-х годов. Д.И. Писарев, сторонник позитивизма и ненавистник «почвы», социалист-утопист по убеждениям, утверждал, что идеи Раскольникова не имеют ничего общего с революционно-демократической идеологией, что преступление героя есть результат общественных условий, порождающих нищету и безвыходность.

Роман «Идиот». Роман, над которым писатель трудился в Швейцарии и Италии, был опубликован в 1868 г. Прошло два года после написания «Преступления и наказания», но писатель по-прежнему пытается изобразить своего современника в его «широкости», в крайних, необычных жизненных ситуациях и состояниях. Только образ амбициозного преступника, пришедшего в конце концов к Богу, уступает здесь место человеку-идеалу, уже несущему в себе Бога, но гибнущему (по крайней мере как полноценная личность) в мире алчности и неверия. Если Раскольников мыслит себя «человекобогом», то главный герой нового романа Лев Мышкин, по замыслу писателя, близок идеалу воплощения божественного в человеке. «Главная мысль романа – изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете и особенно теперь. Все писатели, не только наши, но даже все европейские, кто брался за изображение прекрасного человека, всегда пасовали. Потому что задача – безмерная... На свете есть только одно положительно прекрасное лицо – Христос».

На первый взгляд идея романа кажется парадоксальной: в «идиоте», «дурачке», «юродивом» изобразить «вполне прекрасного человека». Но в русской религиозной традиции слабоумные, как и юродивые, добровольно принявшие вид безумца, виделись угодными богу, блаженными, считалось, что их устами говорят высшие силы. В черновиках к роману автор и называл своего героя «князь Христос», а в самом тексте настойчиво звучат мотивы Второго Пришествия.

Первые страницы произведения подготавливают читателя к необычности Льва Николаевича Мышкина. Оксюморонами (сочетанием несочетаемого) звучат имя и фамилия; авторская характеристика внешности скорее похожа на иконописный портрет, чем на облик человека во плоти. Он является из швейцарского «далека» в Россию, из собственной болезни – в большое, одержимое социальными недугами петербургское общество.

Петербург нового романа Достоевского – иной, нежели Петербург «Преступления и наказания», ведь автор реалистически воссоздает специфическую социальную среду – столичный «полусвет». Это мир циничных дельцов, мир приспособившихся к требованиям буржуазной эпохи аристократов-помещиков, таких как владелец поместий и фабрик генерал Епанчин или член торговых компаний и акционерных обществ Тоцкий. Это мир чиновников-карьеристов, вроде «нетерпеливого нищего» – секретаря Тоцкого Гани Иволгина, мир купцов-миллионеров, каковым является Парфен Рогожин. Это их семьи: жены, матери, дети; это их содержанки и слуги; их особняки, квартиры и дачи... Здесь, в обществе «без нравственных оснований» (впрочем, как и во всей России) торжествуют, говоря словами самого писателя, хаос, сумбур, беспорядок. В романе со всей полнотой атуализируются архетипическая схема противостояния хаоса

и космоса, христианская мифологема дьявольской энтропии и божественного миропорядка.

Лев Мышкин – потомок обедневшего княжеского рода. Пристрастие писателя к неожиданным сюжетным ходам, имеющим истоки в авантюрном романе, обуславливает наделение героя неожиданным состоянием – солидным наследством. В кротости, искренности, незлобivosti, даже ребяческой неловкости Мышкина очевидна сознательная идейная установка писателя-христианина: в Евангелии говорится об особой близости детей Царствию Небесному. Воспитывался Мышкин, по всей видимости, последователем Руссо. Имя французского писателя и философа актуализирует в читательском восприятии теорию «естественного» человека. Мышкин близок героям Руссо своей непосредственностью и душевной гармонией. Явственна в характере героя еще одна литературная параллель – с образом Дон Кихота, наиболее почитаемого Достоевским в мировой литературе героя. Как и Дон Кихот, Мышкин поражает всех своей наивной верой в добро, справедливость и красоту.

Он страстно выступает против смертной казни, уверяя, что «убийство по приговору несоразмерно ужаснее, чем убийство разбойничье». Он чуток к любому чужому горю и деятелен в своём сочувствии. Умиротворение пытается внести в душу бедной Мари и изверившегося, озлобившегося и отчаявшегося Ипполита Терентьева: «Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье».

Но, прежде всего, по замыслу писателя испытать на себе осязаемое положительное влияние Мышкина должны были главные герои романа: Настасья Филипповна, Парфен Рогожин и Аглая Епанчина.

Отношения Мышкина и Настасьи Филипповны освещены легендарно-мифологическим сюжетом (избавление Христом грешницы Марии Магдалины от одержимости бесами). Полное имя героини – Анастасия – в греческом означает «воскресшая»; фамилия Барашкова вызывает ассоциации с невинной искупительной жертвой. Особые художественные приёмы использует автор, подчеркивая значимость образа, готовя восприятие героини Мышкиным: это разговор в поезде Лебедева и Рогожина о блистательной петербургской «камелии» (от названия романа А. Дюма-сына «Дама с камелиями», где в мелодраматическом, «романтизированном» ключе изображается судьба парижской куртизанки); это поразившее князя портретное изображение женщины, изобилующее, в его восприятии, прямыми психологическими деталями: глаза глубокие, лоб задумчивый, выражение лица страстное и как бы высокомерное.

Поруганная честь, чувство собственной порочности и вины сочетаются в этой женщине с сознанием внутренней чистоты и превосходства, непомерная гордость – с глубоким страданием. Она бунтует против намерений Тоцкого «пристроить» бывшую содержанку и, протестуя против самого принципа всеобщей продажности, как бы пародируя его, на собственном дне рождения разыгрывает эксцентрическую сцену. Моральнопсихологический эксперимент, черта мениппейной жанровой праясновы, разворачивается в ситуации конклава – оригинального элемента романной поэтики Достоевского. Дословно конклав – совет кардиналов, собирающийся для избрания папы. Предложенный в качестве термина Л.Гроссманом для обозначения многолюдных и бурных сцен, споров, скандалов, словно «сотрясающих все построение романа» (Гроссман Л. Достоевский – художник // Творчество Ф.М. Достоевского. М., 1959. С. 344), конклав рассматривается в современных исследованиях как оригинальный элемент романной поэтики Достоевского. В композиции он играет роль критической точки, после которой переструктурируются заявленные конфликты, система персонажей. В содержательном плане произведения начинает доминировать этический-философский аспект, а жанровая природа кристаллизует черты романа-трагедии (Щенников Г.Ж. Художественное мышление Достоевского. Свердловск, 1997).

Такое жанровое определение ввёл в научный обиход Вяч. Иванов, полагая, что в основе всех романов Достоевского лежит «трагедия конечного самоопределения человека, его основного выбора между бытием в Боге и бегством от Бога к небытию» (Иванов Вяч, Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 298).

Судьба Настасьи Филипповны как нельзя лучше иллюстрирует трагическое отрицание личностью мира. Предложение Мышкиным руки и сердца оценивается Настасьей Филипповной как жертва, жертва бессмысленная, ведь она не сможет позабыть прошлое, не чувствует себя способной к новым отношениям: «Ты не боишься, да я буду бояться, что тебя загубила да что потом попрекнешь». Внутренне ощущая себя «уличной», «рогожинской», она бежит из-под венца и отдаёт себя в руки Парфёна. И вновь на поверхности конфликта обнажается интерес Достоевского к низменному, здесь – к осознанному низменному. Самоунижение у Достоевского – не только всем известная изнанка гордыни, но и особый вид протеста против унижения.

Неспособная поддержать в душе Рогожина добрые ростки, прорвавшиеся из глубин его расхристанной души под влиянием любви, Настасья Филипповна становится для него, как и для Мышкина, воплощением злого рока. Говоря о поруганной красоте в мире денег и социальной несправедливости, Достоевский одним из первых повернул проблему красоты в иную смысловую плоскость: увидел не только известное всем облагораживающее ее влияние, но и губительные начала. По Достоевскому, в неизбывной внутренней противоречивости человека, как его родовой черты, таится амбивалентность красоты, неразрывно соединяющей божественное и дьявольское, Аполлоновское и Дионисийское. Неразрешимо-трагическим в романе остается вопрос, спасет ли красота мир.

Только Мышкин глубоко понимает ее затаенную мечту о нравственном обновлении. Он «с первого взгляда поверил» в ее невинность, в нем говорят сострадание и жалость: «Не могу я лица Настасьи Филипповны выносить». Считаясь женихом Аглаи Епанчиной и переживая по отношению к ней чувство влюбленности, он все же в момент решающего свидания с обеими женщинами, устроенного Аглаей, бессознательно выбирает Настасью Филипповну. Нерациональный, импульсивный порыв Мышкина подтверждает существо глубинных оснований его личности, реализует осмысленное жизненное кредо героя: «Сострадание есть главный и, может быть, единственный закон бытия всего человечества». Метания героя между двумя женщинами, со времен «Униженных и оскорбленных» ставшие устойчивой чертой художественного метода писателя, в «Идиоте» свидетельствуют не о раздвоенности природы Мышкина, а, скорее, – о ее безмерной отзывчивости.

Аглаю Епанчину – соперницу Настасьи Филипповны в романе – отличают незаурядный ум и горячее сердце. Именно она распознала голубиную душу Мышкина, точно сравнив его с пушкинским «рыцарем бедным», всецело посвятившим себя служению Богоматери. Гордость и самоотверженность – едва ли не главные её достоинства. Не случайно наблюдательная, но «ординарная» по натуре, как и ее брат, Варя Иволгина говорит: «Не знаешь ты её характера: она от первого жениха отвернется, а к студенту какому-нибудь умирать с голоду, на чердак, с удовольствием бы побежала, вот её мечты!» Вновь Достоевский исследует крайности человеческого характера. Болезненное самолюбие, гордое самоотречение привели её в комитет эмигрантов-поляков, борющихся за восстановление Польши, в среду католиков. Одержимый идеей православия, Достоевский считал католическую ветвь христианства ложной, а католиков – вероотступниками, «искаженного Христа проповедующими», виновниками многих исторических катаклизмов. Мышкину не удается довести Аглаю, как планировал писатель, «до человечности».

«Сильное действие» Мышкина «на Рогожина и на перевоспитание его», также вынашиваемое в писательских замыслах, оказалось в самом тексте романа

недолговременным, ограничилось братанием героев-антиподов в мрачном родовом особняке Парфена. В свете трагического финала эпизод этот выглядит как мрачное предзнаменование: обмениваясь крестами, герои символически разделяют общую страшную судьбу – судьбу двух страстотерпцев, по-разному вырванных из нормальной жизни. Одному грозит пятнадцатилетнее искупление убийства на каторге, другому – вечный мрак безумия.

Знаменательная деталь интерьера жилища Парфена Рогожина как бы бросает трагический ответ на всё жизненное пространство героев произведения. Это копия картины Ганса Гольбейна младшего «Мёртвый Христос», изображающая тело снимаемого с креста мертвого Спасителя жестко натуралистически, от которой, по словам Мышкина, «у иного вера может пропасть». Её художественный смысл в романе можно трактовать как смерть без надежды на воскресение. Поражением заканчивается миссия князя Мышкина, публично им провозглашенная: «Теперь я к людям иду ... наступила новая жизнь. Я положил исполнить свое дело честно и твердо». Бескорыстная любовь, смирение и добро оказались бессильными в жестоком мире человеческой гордыни, сладострастия, алчности и расчета. Возникает в романе прямая проекция мотивов Апокалипсиса на «текущую» жизнь, на художественно воссозданную современность: один из четырех всемогущих всадников, явившихся при Конце Света, будет держать в руке «меру» – весы: «Мера пшеницы за динарий и три меры ячменя за динарий» (динарий – серебряная монета в Древнем Риме). Мотив разрушительной власти денег в современной писателю России в «Идиоте» звучит особенно сильно. Преобразование мира на основе евангельской любви осталось недостижимым идеалом, а сам Мышкин – героем и жертвой, с одной стороны, собственных иллюзий, с другой – религиозно-утопического мировидения самого писателя. Жестокая логика реальности продиктовала писателю трагический финал романа.

Кажется, не только в социальной, нравственной, но и в «метафизической» сфере, в сфере высших философских идей терпят фиаско идеи, проповедуемые центральным персонажем. Не примиренным с самими основами бытия умирает Ипполит Терентьев – идеологический противник Мышкина в романе. Подобно подпольному человеку жаждущий веры, он не принимает её из-за «наглой», «бессмысленно вечной», всё разрушающей силы природы.

На важнейшие вопросы человеческой жизни в «Идиоте» нет однозначного ответа, но есть свет надежды, воплощенный не только в образе «положительно прекрасного человека», но и в образах Веры Лебедевой, Бурдовского, Коли Иволгина. Коля – первый представитель «русских мальчиков», ищущих идеала, справедливости и всемирной гармонии молодых людей, представленных в «Подростке» Аркадием Долгоруким, в «Братьях Карамазовых» – Колей Красоткиным и, конечно, Алешей Карамазовым.

Жизнеутверждающие устремления, пронизывающие собой творчество писателя, позволили Г.С. Померанцу оспорить понятие «романа-трагедии»: «Роман Достоевского скорее может быть определен как антитрагедия, как полемика с эстетикой достойной и величественной гибели» (Померанц Г.С. Открытость бездне: Встречи с Достоевским. М., 1990. С. 16–19).

Историческим оптимизмом, верой в Россию преисполнена проповедь общественных взглядов писателя, вложенная в уста вдохновленного Мышкина. «Кто почвы под собой не имеет, тот и бога не имеет». Пропагандируя русскую идею, писатель уверен, что безбожный или католический Запад, порожденные им социализм или буржуазность должны быть побеждены «только русской мыслью, русским богом и Христом». Сюжетно обращая слова героя к лицемерной, озабоченной лишь собственными хищническими интересами высшей знати, Достоевский в какой-то мере преодолевает тяготение художественной условности, размыкает границы эстетической

реальности и обращает патетические слова о судьбоносных для человечества взаимоотношениях России и Европы не только к героям романа, но к современному читателю, к потомку.

Лекция 12
ПОЗДНИЕ РОМАНЫ Ф. ДОСТОЕВСКОГО

План:

1. Роман-памфлет «Бесы».
2. Идея плодотворной преемственности поколений русских людей (роман «Подросток»).
3. Роман «Братья Карамазовы».

Роман-памфлет «Бесы»

Публицистическое начало, идейная тенденциозность, выраженная суггестивность – отличительные признаки стиля всех поздних романов Достоевского. Роман «Бесы» (1871–1872) в наибольшей мере воплотил в себе эти качества и получил ёмкое жанровое определение: роман-памфлет. Название романа навеяно одноименным стихотворением Пушкина и библейской притчей о вселившихся в свиней бесах. Антинигилистический по своей идейной направленности, он писался по горячим следам выступлений идеолога анархизма М. А. Бакунина в Женеве и судебного процесса над террористической группой С.Г. Нечаева «Народная расправа» в Петербурге. Последний, организовавший «показательное» убийство своего же товарища, едва заподозренного в предательстве, явился прототипом одного из центральных персонажей романа Петра Верховенского – руководителя подпольных революционных групп в провинциальном городке пореформенной России. Однако амбиции Верховенского широко простираются в пространстве и во времени: мечтая совершить революционный переворот во всем Отечестве, он планирует новое общественное устройство, основанием которого будут страх, всеобщее доноительство, низкий уровень образованности, пьянство и разврат основной массы.

Эти перспективы изложены в тетради некоего Шигалева, идеолога организации. По законам памфлетного жанра Достоевский наделяет его малопривлекательным, близким к карикатуре обликом: «длинноухий ... с мрачным и угрюмым видом...». Следуя тем же жанровым правилам, писатель использует утрированные, ужасающе-яркие картины для передачи бесчеловечной программы в монологе Верховенского: «Все рабы и в рабстве равны... Цицерону отрезывается язык, Копернику выкалывают глаза. Шекспир побивается камнями – вот шигалевщина!» Шигалевщиной со времени «Бесов» называется крайняя форма аморализма в политике, циничная разнузданность и жестокость тех, кто присвоил себе право распоряжаться чужой свободой. Как истинный демагог, Петр Верховенский эксплуатирует понятие «общее дело», однако за этим стоят личные амбиции, стремление к самоутверждению даэбой ценой.

Знаменем движения («царевичем», «премудрым змеем») по-своему умный Верховенский предполагает сделать человека особенного, способного благодаря личностным качествам увлечь за собой. Выбор падает на обладателя «беспредельной» силы, образованного и утонченного аристократа Николая Ставрогина. Выбор этот не случаен и в другом отношении: в прошлом и настоящем Ставрогина – череда безнравственных поступков, едва прикрытых «эстетическими» резонами, оправданиями. Среди них молчаливое согласие на убийство убогой и, как часто у Достоевского, блаженной Хромоножки – Марьи Тимофеевны Лебядкиной, брак с которой, заключенный когда-то на пари, он в обществе пытается скрыть.

Образ Ставрогина в романе окутан тайной, эта личность предельно загадочная. Во время описываемых событий Ставрогин – вполне сформировавшийся человек, но образ этот имеет сложную духовную биографию. Когда-то в сознании его происходили активный поиск мировоззренческих оснований, внутренняя идейная борьба. Славянофильские, собственно православные идеалы, с одной стороны, и атеистические, революционные, с другой, свидетельствовали о противоречивости и одновременно богатстве внутреннего мира. Светлым князем вспоминает прежнего Ставрогина Хромоножка. Однако отсутствие нравственных оснований, абсолютных

нравственных ценностей predeterminedили душевный надлом, опустошенность героя. Исследователи заметили, что фамилия героя имеет греческий корень, переводимый как «крест». Крест, доставшийся на долю героя, подвергает смысловой инверсии знаменитый евангельский эпизод. Ставрогин согнулся под тяжестью многочисленных измен: изменил высокому назначению, о котором мечтал, предавал и губил других, а затем погубил и себя, как Иуда.

Образ Ставрогина дал основание видеть в мистериальном конфликте гордости и смирения и – шире – во всей философско-эстетической концепции романа «Бесы» преломление так называемой «учительной литературы» в лице знаменитого христианского подвижника Иоанном Лествичника и выдающегося деятеля русской церкви Нила Сорского (Буданова Н.Ф. О некоторых источниках нравственно-философской проблематики романа «Бесы» // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1988). Творчески перерабатывая традиции христианской литературы, библейские, фольклорно-мифологические и известные в мировой литературе ситуации и образы, Достоевский добивается динамики развития действия и драматизма повествования. Оно ведётся от лица хроникёра-очевидца, «не знающего» дальнейших событий и «заинтригованного» вместе с читателем. Этот композиционно-повествовательный приём повторится в двух последних романах Достоевского.

Страшный пожар, кровавые преступления в доме Лебядкиных, расправа над студентом Шатовым, отшатнувшимся от «движения», превращают жизнь города в бесовскую вакханалию. В её орбите – бессмысленная гибель Лизы Тушиной, смерть Марии Шатовой и т. д. Идею самоустранения Кириллова также связано с «бесовщиной», хотя имеет и глубокие самодостаточные причины. Когда-то Ставрогин, которого Кириллов почитал за учителя, проповедовал ему атеизм, поэтому традиционного бога этот герой не признает. Он считает, что человек может путём самосовершенствования достичь необыкновенного, божественного могущества. «Если нет бога, то я бог». Могущество и высшую свободу он видит не во власти над людьми, а во власти над самым ценным – собственной жизнью: «Я обязан себя застрелить, потому что самый полный пункт моего своеволия – это убить себя самому». В этой сюжетной ситуации отчётлив мифологический фон: в образе Кириллова парадоксально проявляются черты одновременно жреца и первой искупительной жертвы во имя перерождения человека в Человекобога: «Я начну, и кончу, и дверь отворю. И спасу». Преодолевая животный страх, Кириллов стреляется. Демонстрирует ли он тем самым силу человеческого духа? С точки зрения христианской нравственности – нет, ибо человек не вправе распоряжаться Промыслом Бога. Кроме того Кириллов, беря в предсмертной записке на себя грехи Верховенского и его «пятерки», объективно помогает «бесам».

Другое самоубийство – самоубийство Ставрогина, не вынесшего собственного сатанизма, – закономерный итог духовного и практического нигилизма. К нигилистам Достоевский приравнивает не только экстремистов 70-х годов, но и либералов-западников, демократов-шестидесятников и даже их «отцов» из поколения сороковых (образы Степана Трофимовича Верховенского и писателя Кармазинова). Однако не менее, чем прошлому, роман оказался открытым будущему: именно его отличают катастрофические провидческие мотивы, оправдавшиеся в XX в. грозные социально-исторические прогнозы.

Роман «Подросток». Идею плодотворной преемственности поколений русских людей Достоевский пытается выразить в романе «Подросток» (1875). Главный герой его Аркадий Долгорукий – плод «случайного семейства», однако он носит в себе лучшие задатки, обусловленные приобщением к традициям православного крестьянства и передовых дворян. Из дворовых крестьян его мать Софья и венчанный с нею Макар Иванович Долгорукий, странствующий по Руси «народный святой». Они и есть та самая почва, с которой должна, согласно идеалам писателя, слиться дворянская

интеллигенция, представленная образом настоящего отца подростка Версилова. Аристократ Версилов относится к числу тех «скитальцев», что три десятилетия назад, ища истины, уверовали в «золотой век», но разочаровались в нём как в великом «заблуждении человечества». В образе этого героя несомненный отсвет личностей Герцена, Огарева, возможно, Белинского. Этот русский европеец, в отличие от героев «Бесов», написан Достоевским с явной симпатией. Он наделен лучшими человеческими качествами: честностью, благородством и достоинством. Неприкаязность и слабость Версилова проявляются в запутанных отношениях с двумя женщинами – благообразной, тихой Софьей и жизнерадостной, деятельной вдовой Ахмаковой, каждая из которых по-своему любима им.

Однако для Аркадия его отец долгое время остается загадкой. Приблизиться к нему, понять его, вернуть к матери – одна из двух сверхидей двадцатилетнего юноши. Вторая – не менее привлекательная в начале развития действия – стать российским Ротшильдом, обрести «миллион», но, как и в «Преступлении и наказании», не ради самих денег, а во имя тайно лелеяемой власти над людьми (очевидна образная переключка с пушкинским «Скупым рыцарем»). Что одержит верх в сознании подростка: идея «золотого века», ротшильдovская мечта или христианские заповеди? Приобретение подлинных ценностей в жизненных перипетиях, в сложном процессе взросления – основное содержание романа. Если при этом учесть ощутимые традиции Руссо, посвятившего свои книги теме воспитания человека, то жанровую разновидность «Подростка» следует определить как роман-воспитание.

«Дневник писателя». В 1873 г. Достоевский осуществляет еще одно творческое начинание: издаёт «Дневник писателя», который появлялся в печати с некоторыми перерывами до 1881 г. По существу, он стал журналом одного автора. Здесь печатались небольшие по объёму (сравнительно с романами), но признанные шедеврами произведения: «Мальчик у Христа на елке», «Бобок», «Кроткая», «Сон смешного человека». В «Дневнике писателя» нашли выражение самые разные, порой противоречивые суждения, но общий пафос книги следует назвать истинно демократическим: «Я никогда не мог понять мысли, что лишь одна десятая доля людей должна получать высшее развитие, а остальные девять десятых должны лишь послужить к тому материалом и средством, а самим оставаться во мраке». Важной вехой духовной биографии Достоевского стала поездка в Оптину пустынь – козельский монастырь, центр русского «старчества». Примечательно, что вместе с писателем Оптину пустынь посетил видный русский философ Вл.С. Соловьев.

Роман «Братья Карамазовы»

Это произведение – итог творчества писателя (1879–1880). В романе с самого начала ощущается житийная ориентация повествования. Это касается сюжетных линий, связанных со старцем Зосимой, семьёй Карамазовых: Алёшей, Митей и даже Фёдором Павловичем и Иваном (Пономарёва Б. Житийный круг Ивана Карамазова // Достоевский: материалы и исследования. Л., 1991. Вып. 9. С. 144–165). Сама манера и принципы изложения событий также ориентированны на древнерусскую традицию: установка на безыскусную беспристрастность, назидательные пассажи, включение религиозно-философских рассуждений и моралистических сентенций и т. д. Вновь, как и в «Бесах», повествователь-хроникер выступает как летописец и агиограф.

В центре писательского внимания – события, развернувшиеся в городке с говорящим именем Скотопригоньевск, где очевидней (по сравнению со столицей) противоречия, раздражающие русскую натуру, да и сам национальный дух. Семья Карамазовых, вариант «случайного семейства», становится художественной моделью общероссийских антиномий. Это, с одной стороны, разрушение патриархальных начал, утрата православных основ жизни, духовный нигилизм и имморализм, с другой, – христианское подвижничество, центростремительные духовные силы,

обуславливающие прочность кровного и религиозного братства, наконец – соборность. Каждый из Карамазовых воплощает, по Достоевскому, наиболее важные нравственно-психологические типы русских людей и всего человечества. В психологическом аспекте изображения личности герои реализуют эстетическую установку Достоевского на гиперболизацию страстей и страданий.

Глава семейства – провинциальный дворянин Федор Павлович Карамазов – «насекомое», дошедшее в необузданном сладострастье до края. Позерское юродство сочетается в нём с неприкрытым цинизмом. Все метафизические вопросы для него решены, и сводится это решение к равнодушному отрицанию смысла жизни, к такому же равнодушному принятию смерти, как абсолютного небытия: «По-моему, заснул и не проснулся, и нет ничего, поминайте меня, коли хотите, а не хотите, так и чёрт вас дерит. Вот моя философия». С образом Федора Павловича связана важнейшая черта сюжетосложения поздних романов и «Братьев Карамазовых», в частности, – авантюризм. Очевидны такие типовые фабульные ситуации, как череда «приключений» в прошлом, роковое любовное столкновение, таинственное убийство.

Каждый из четырёх братьев воплощает собою и проверяет свою «правду». Все вместе они, словно зеркала, отражают друг друга, в чем-то повторяют, в чем-то противостоят друг другу. Полюсами этого противостояния являются лакей Смердяков – сын Карамазова от безумной Лизаветы Смердящей, ненавидящий не только отца, братьев, но и Россию вообще (он – крайний вариант «подпольного человека»), – и младший из братьев Алёша Карамазов.

Алёша – тип праведника в миру. На его счету больше добрых слов, чем поступков, но автор задумывал целую серию романов, собираясь провести любимого героя через горнило идейных и жизненных испытаний.

Алешу со старшим братом Дмитрием объединяет природное жизнелюбие. Митя Карамазов представляет тип «русских безобразников». Человек темпераментный, необузданный в желаниях, он не в силах обуздать свои дурные порывы. Не случайно его имя также несет «прозрачную» смысловую нагрузку: Деметра – греческая богиня земли, плодородия. И Дмитрий раздираем земными страстями, полон необузданных стихийных сил. (Заметим, что фамилия Карамазовы буквально означает «черная земля».) Он истово верует в бога, но в момент совершения безобразия христианские ценности теряют для него свою силу.

Во время судебного процесса Митя пришёл к идее страдания, искупления, – и это ещё одно объединяющее двух братьев начало. Невинно осужденный, он принимает приговор – каторгу! – со смирением. В планах писателя был побег Дмитрием в Америку, и в целом эти новые повороты сюжета не противоречили бы характеру героя. Но все же при анализе произведения следует исходить из существующего канонического текста.

С Иваном, нигилистом-интеллектуалом, Алёшу неожиданно для него самого связывает бунтарский порыв отмщения тем, кто губит невинных. «Расстрелять!» – восклицает он после рассказа Ивана о бесчеловечной расправе над ребёнком. Иван Карамазов – герой-идеолог. Глава «Pro и contra» – кульминация конфликта идей в романе. Иван в трактире (трактир – значимая в мире Достоевского точка художественного пространства) спорит с Алёшей о «последних вопросах» бытия: экзистенциальные смыслы проверяются вселенскими масштабами, проблема свободы прямо смыкается с религиозной верой.

В центре главы – якобы сочинённая Иваном «Легенда о великом инквизиторе». В основе её сюжета – выдуманное пришествие Христа в средневековую Италию, где свирепствовала католическая инквизиция. Сицилийский инквизитор готов отправить на человеческой природе, не справляясь со свободой. Они с радостью отдали свободу костер Сына Божьего, Учителя, лишь бы тот не мешал проповедью гуманизма и свободы осуществлять по-своему истолкованное инквизитором Учение способами, несовместимыми с принципами самого Учителя. Аргументы в чем-то повторяют

доводы Раскольникова и Шигалева: люди, ничтожные по самой своей взамен хлеба, взамен узды. Свобода отнята у людей для их счастья. Инквизитор уверен в этом, ибо он по-своему заботится о человечестве, это человек идеи.

Христос исходит из совсем иного, высокого понимания человека. Он целует безжизненные уста воинственного старца, вероятно, видя в нём самую заблудшую овцу из своего стада. Алёша чувствует бесчестность инквизитора, который использует имя Христа для достижения своих целей. Иван же, сопоставляя две точки зрения на человека, склоняется к одной – инквизиторской. Он не только не верит в людей, но отрицает и сам мир, Богом созданный. В вековечном вопросе оправдания Бога, которая в философии и теологии определена понятием теодицея, он на стороне тех, кто бунтует против Творца.

Рассуждения Ивана таковы: если бог допускает страдания ни в чём не повинных, абсолютно безгрешных существ, значит или Бог несправедлив, неблагостен, или не всемогущ. И от установленной в мировом финале высшей гармонии он отказывается: «Не стоит она слезинки хотя бы одного только ... замученного ребёнка». Но, «возвращая билет» в Царствие небесное, разочаровавшись в высшей справедливости, Иван делает роковое, алогичное по сути умозаключение: «Всё позволено».

И вновь, как и в прежних романах писателя, не укоренённая в нравственности и вере свобода мысли превращается в своеволие слова и поступка. Иван подаёт преступную идею – Смердяков её осуществляет. Оба в равной степени отцеубийцы.

Давно подмечено, что отцеубийство в романе – это метафора царубийства. Скрытый романский миф об Эдипе актуализировал политическую злободневность и пророческий импульс романа: через несколько месяцев после публикации был убит Александр II.

Иван и Смердяков ответственны перед собой, людьми и высшими силами, в которые, казалось бы, не верят. Но эти силы, почитаемые людьми как идея Бога или державные законы бытия, осуществляют воздаяние: кончает с собой Смердяков. Величайший грех, недопустимое своеволие с точки зрения ортодоксального христианства у Достоевского – свидетельство пробужденного сознания, парадоксальный знак как раз силы добра. Иван же сходит с ума, он обречен вести спор с Чёртом, его «двойником», воплощением собственного демонического начала, «идеала содомского».

И всё же интеллектуально-страстные порывы Ивана, желание прояснить философско-этические основы мироустройства символизируют неуспокоенность человеческого духа. Не случайно сквозная для всего творчества Достоевского религиозно-философская проблема теодицеи в художественном мире «Братьев Карамазовых» аллегорически замыкается на имени ветхозаветного Иова. Этот библейский персонаж по-разному оценивается в богословской и философской (экзистенциальной) традициях: как выразитель долготерпения и отчаянного вопрошания Бога, Иван акцентирует «диспут» Иова с Богом, его резкие вопросы, его дерзание.

По-иному размышляет об Иове старец Зосима. Бога он принимает не как внешнюю силу, а как внутреннее основание человека. Зосима, понимающий силу религиозных сомнений, – сознательный проповедник христианских принципов и идеологии самопожертвования, и ещё – проповедник иночества в русском миру. Алёше, мыслившему уйти в монастырь, он завешает преобразовывать жизнь через себя, находясь в миру – в обычном человеческом общежитии.

По-разному определяют исследователи жанровую разновидность «Братьев Карамазовых»: роман-трагедия, идеологический, социально-философский роман. Но помимо иных жанровых определений к нему, как и к «Преступлению и наказанию», следует отнести термин полифонический роман, ибо слово автора здесь звучит в хоре равноправных голосов героев, у каждого из которых – свое «слово о мире», своя

правда. Даже Смердякова автор наделяет оправдательным мотивом: ведь в убийстве Федора Павловича пусть не возмездие, но месть за Поруганную и униженную мать, за позор своего собственного ложного, межеумочного существования сына-лакея.

Но весь строй голосов романа подводит читателя к выводу, что автор стремится усматривать подлинную правду о мире в позиции старца Зосимы, его ученика Алёши, «русских мальчиков» и всех, тех героев романа, подлинных христиан, кто готов беззаветно служить добру и братской любви. Однако идейно-художественные устремления автора, будучи переведенными на язык религиозной этики, упрощают авторскую позицию, «канонические» формулировки не исчерпывают поставленных и до конца не решенных в романе проблем. Тем не менее, изучение религиозно-философского подтекста, библейских и святоотеческих источников, а также мифологических, архетипических мотивов романа (Мелетинский ЕМ. Достоевский в свете исторической поэтики: Как сделаны «Братья Карамазовы». М., 1996) позволяет углубить представление об идейно-эстетической природе «Братьев Карамазовых».

«Пушкинская» речь Ф. Достоевского. 8 июня 1880 г. Достоевский произнёс знаменитую «Пушкинскую» речь, которая произвела на современников сильнейшее впечатление. Это произошло на торжествах по случаю открытия памятника А.С. Пушкину в Москве. Зал Московского Благородного собрания (ныне Колонный зал Дома союзов) внимал магистральным идеям Достоевского.

С уважением говорил писатель о «русских скитальцах», желающих счастья «не только для себя, но и всеобщего». Указывал на колоссальное – национальное и мировое – значение творчества Пушкина, его способность «перевплотиться вполне в чужую национальность», его всемирную отзывчивость. Наконец, в речи прозвучал знаменитый лозунг: «Смирись, гордый человек». Его понимали как наказ следовать христианским заповедям. Но и другой – общественный, объединяющий – смысл этих слов был прояснен в речи Достоевского. Народ и правительство, западники и славянофилы, революционеры и либералы – все призывались к работе на родной ниве.

«Мою речь о Пушкине я приготовил ... в самом крайнем духе моих ... убеждений», – говорил писатель, переживавший за полгода до смерти необычайный духовный взлёт.

Основные понятия

Реализм, натуральная школа, эпистолярная жанровая форма, петербургский текст, петербургский миф, мечтатель, «маленький человек», «подпольный человек», герой-идеолог, «скитальцы», фантастика, психологизм, диалогичность, полифонизм, роман-трагедия, идеологический роман, символ, конклав, почвенничество.

Вопросы и задания

1. Как эволюционировал образ «маленького человека» в творчестве Ф.М. Достоевского по сравнению с творчеством А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя?

2. Проследите развитие типов «маленького человека», «подпольного человека», «слабого сердца» и «мечтателя» в творчестве Достоевского. Есть ли у Достоевского характеры, синтезирующие в себе черты разных типов? Есть ли в творчестве Достоевского «чистые» типы кроткой и роковой женщин или эта оппозиция – литературоведческий миф?

3. В чём специфика использования фантастики в раннем и зрелом творчестве Ф.М. Достоевского? Вспомните оценку фантастического колорита в повестях «Двойник» и «Хозяйка», данную В.Г. Белинским. Насколько адекватной была она?

4. Вспомните наиболее значимые отсылки Достоевского к библейскому тексту. Приведите примеры прямого цитирования Библии героями, библейских реминисценций и «скрытых» библейских мотивов в поэтике произведений Достоевского.

5. Назовите черты детективности, водевильности, анекдотичности и других «маргинальных» жанров, а также архаичных жанровых форм в структуре произведений Достоевского. Какими художественными, общекультурными традициями и собственными законами поэтики Достоевского они обусловлены?

6. Проследите за тем, как формируется в произведениях Достоевского поэтика конклава.

7. Чем обусловлен трагедийный элемент в поэтике романов Достоевского: межродовым синтезом, апокалиптическим характером мировоззрения писателя, иными внутри- и внелитературными причинами? При ответе следует учитывать широкий спектр мнений различных исследователей (Вяч. Иванов, З. Фрейд, М. Бахтин и др.).

8. Чем объясняется пристальный интерес к творчеству Ф.М. Достоевского философов серебряного века? Вспомните их наиболее крупные работы о Достоевском.

9. Приготовьте рефераты на темы: «Жанрово-стилевое своеобразие романа Ф.М. Достоевского "Преступление и наказание"»; «Pro и contra» в идейно-композиционной структуре романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы».

10. Напишите исследования на темы: «Сон в поэтике Ф.М. Достоевского»; «Игровое сознание и поэтика игры в художественной миромодели романа Ф.М. Достоевского "Игрок"»; «Тип христианского праведника в творчестве Ф.М. Достоевского»; «Художественная теодицея Достоевского ("Преступление и наказание", "Братья Карамазовы")»; «Конструктивно-содержательные функции легенды о Великом инквизиторе в романе Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы"».

Литература

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.
2. «Бесы»: антология русской критики / Сост. Л.И. Сараскиной. М., 1996.
3. Бердяев Н.Л. Откровение о человеке в творчестве Достоевского. В кн.: Бердяев Николай. Философия творчества, культуры и искусства. В 2 т. Т. 2. М., 1994.
4. Бердяев Н.Л. Русская идея. В кн.: О России и русской философской культуре: философы русского послеоктябрьского зарубежья. М., 1990.
5. Ветловская В. Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977.
6. Волгин И.Л. Последний год Достоевского: Исторические записи. М., 1991.
7. Дилакторская О.Г. Петербургская повесть Достоевского. СПб., 1999.
8. Долинин А.С. Последние романы Достоевского. М.; Л., 1965.
9. Достоевский в русской критике. М., 1956.
10. Достоевский и русские писатели. Традиции, новаторство, мастерство: Сб. статей. М., 1971.
11. Достоевский. Материалы и исследования. Т. 1–16. Л., 1974–2001.
12. Достоевский: эстетика и поэтика. Словарь-справочник. Челябинск, 1997.
13. Захаров В.Л. Система жанров Достоевского: типология и поэтика. Л., 1985.
14. Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия. В кн.: Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994.
15. Исупов К.Т. Компетентное присутствие. В кн.: Достоевский Ф.М. Материалы и исследования. Т. 15. (Достоевский и серебряный век). М., 2000.
16. Кирпотин В. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. М., 1970.
17. Курганов Е. Роман Достоевского «Идиот». Опыт прочтения. СПб., 2001.
18. Лосский Н.О. Личность в художественном творчестве Достоевского. В кн.: Лосский Н.О. Бог и мировое зло. М., 1994.
19. Мочульский К.В. Достоевский. Жизнь и творчество. В кн.: Мочульский К.В. Гоголь. Соловьёв. Достоевский. М., 1995.
20. Роман Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сб. статей отечественных и зарубежных ученых / Под ред. Т.А. Касаткиной. М., 2001.

21. Скафтымов А. «Записки из подполья» среди публицистики Достоевского. В кн.: Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.
22. Слово Достоевского, 2000. Сб. статей. М., 2001.
23. Соловьёв В.С. Русская идея. В кн.: Соловьёв В.С. Соч. в 2 т. Т. 2. М., 1989.
24. Соловьёв В.С. Три речи в память Достоевского. В кн.: Соловьёв В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991.
25. Творчество Ф.М. Достоевского: искусство синтеза. Екатеринбург, 1991.
26. Туниманов В.Л. Творчество Достоевского. 1854–1862. Л., 1980.
27. Фридлиндер Г.М. Реализм Достоевского. М.; Л., 1964.
28. Чернышева Е.Т. Мотивы ветхозаветных преданий в ранних повестях Ф.М. Достоевского. В кн.: Страницы истории русской литературы. Сб. статей. К семидесятилетию В.И. Коровина. М., 2002.
29. Чернышёва Е.Т. Неомифология сна: иенские романтики, А. А. Бестужев-Марлинский, Ф.М. Достоевский. В кн.: Чернышева Е.Г. Проблемы поэтики русской фантастической прозы 20–40-х годов XIX века. М., 2000.
30. Чирков Н.М. О стиле Достоевского. М., 1964.
31. Щенников Г. Достоевский и русский реализм. Свердловск, 1987.

Лекция 13
НИКОЛАЙ СЕМЁНОВИЧ ЛЕСКОВ
(1831–1895)

План:

1. Литературное движение 1870 годов.

2. Публицистическая активность Н. Лескова, или «время нас делало литераторами...»
3. Ранняя проза.
4. «Отомщевательные романы». «Полемиические романы».
5. Галерея праведников
6. Лесковский сказ.

Литературное движение 1870 годов

1870-е годы – один из самых сложных периодов не только для русской литературы, но и для русской жизни в целом. У этого времени есть своя содержательность, а также особая структура, афористически зафиксированная Н.А. Некрасовым в поэме «Кому на Руси жить хорошо»: «горькое время – горькие песни» и «доброе время – добрые песни» сходятся на одном временном пространстве.

«Крестьянский грех», связанный с эпохой крепостничества, продолжает тяжело тяготеть над сознанием народа, но «свобода», данная ему реформой 1861 г., уже выносит крестьян «...со dna бездонной пропасти // На свет, где нескончаемый // Им уготован пир!». Широта новых возможностей, которые видятся впереди: в необратимо изменившемся характере отношений крестьян с помещиками, в деятельности разночинцев, определившей основополагающую роль демократической интеллигенции для жизни общества, в пробудившемся самосознании личности, давшем литературе образ кающегося дворянина (от карикатурного Оболта-Оболдуева в «Кому на Руси жить хорошо» Н.А. Некрасова до «высокого» героя Константина Левина в «Анне Карениной» Л.Н. Толстого: «Без знания того, что я такое и зачем я здесь, нельзя жить»), в предчувствии момента, когда «подыметя мускулистая рука миллионов рабочего люда ... и ярмо деспотизма, огражденное солдатскими штыками, разлетится в прах...» (речь П.А. Алексеева на «процессе 50-ти» 9 марта 1877 г.) – делает 70-е годы временем, преображающим настоящее в будущее духом великих перемен. Он запечатлён и в известной толстовской формуле: «У нас все это переверотилось и только укладывается».

Нравственное осознание реформы 1861 г. и её последствий составляет духовный стержень эпохи и её социальное содержание. Интеллигенция, выдвинувшаяся из рядов разночинцев: сыновья мелких чиновников, священников, приказчиков, дьячков – озабочена судьбой крестьянства пореформенного времени настолько, что готова оставить всё, изменить собственную жизнь и «идти в народ», чтобы помочь ему в нелёгкое, кризисное и беспокойное время. В этом смысле действия народников (независимо от степени их политического радикализма) были проникнуты романтикой и направлены на то, чтобы на почве просветительства примирить утопию с реализмом. «Горячая любовь» к крестьянину стала неиссякаемым источником героического пафоса, одушевившего деятелей 70-х годов и подвигнувшего их на подвиг самоотречения; который мог иметь как просветительские, так и революционные способы выражения.

В народничестве, как идеологическом и литературном течении (по свидетельству С.А. Венгерова, термин вошел в обиход в 70-е годы), – идеальное и реальное начала развивались в общем русле, иногда отождествляясь, иногда же резко противореча друг другу. Чувствуя себя духовными преемниками А.И. Герцена, Н.Г. Чернышевского и Д.И. Писарева, народники верили в действенность крестьянской общины – как оплота нравственного «самостоянья» нации, в крестьянский социализм и крестьянскую демократию, к которым они чувствовали себя призванными пролагать реальные пути. Практические, позитивные методы работы с «непросвещённым» народом осмысливались как «музыка будущего» (О.В. Аптекман), приобщение к грубому

крестьянскому быту превращалось в священный акт/должный научить: «Как жить по закону природы и правды» (название популярной брошюры В.В. Берви-Флеровского).

Народничество в широком смысле слова основывалось на изучении жизни крестьянской массы, оказавшейся на перепутье между наследием феодализма и веяниями буржуазной городской цивилизации, – с тем чтобы направить эту жизнь по единственно верному пути. Исследуя уникальное в общественном и литературном смысле явление народничества, А.Н. Пыпин писал, что оно «становилось настоящей профессией: одни, чтобы владеть, наконец, вполне ее содержанием и "слиться" с народом, поселялись в деревне и изучали сельское хозяйство, особенно с его народными приёмами; другие исследовали сельскохозяйственные отношения в земской статистике...; третьи ставили своей задачей изучить деревенскую жизнь в ее обыденных случаях и проявлениях, отношения крестьянина дома, с односельчанами, на миру, на промыслах и т. д., исследовать мужицкие типы не по одним чертам характера и темперамента, а именно по хозяйственному и общественному положению».

«Статистику» народной жизни сначала осваивали теоретически, и в этом отношении первостепенна роль русского студенчества. По замечанию современного исследователя народнической литературы А.П. Спасибенко, «студенты, члены кружков, ставили перед собой дилемму «Наука или труд?», т. е. имеют ли они моральное право в условиях господства всенародной тьмы и невежества заниматься наукой или же обязаны, овладев каким-либо ремеслом, пойти в народ и слиться с ним в общем труде и бытии». Кружок В.М. Александрова и М.А. Натансона, названный позднее кружком чайковцев (по имени одного из его членов – Н.В. Чайковского), кружок долгушинцев (основатель – студент Петербургского технологического института А.В. Долгушин) и другие народнические организации действовали не только в столицах, но и во многих губернских городах России.

Репрессии правительства вызвали у наиболее решительных представителей нового поколения* (П. Войнаральский, Ф. Лермонтов, С. Синегуб, М. Сажин, Н. Чарушин и др.) активный протест и ещё более твёрдое намерение «идти с прежней энергией и удвоенной бодростью к той святой цели, из-за которой мы подверглись преследованиям и ради которой готовы бороться и страдать до последнего вздоха». Горький «вздох» Н.А. Некрасова, завершающий стихотворение «Элегия» (1874), по поводу безразличия крестьянской массы к собственному благополучию и моральному развитию: «Увы! не внемлет он – и не дает ответа...» – отражает общее настроение «народных заступников», которые в самые тяжелые времена ощутили себя без поддержки народа и должны были взглянуть на свои надежды и стремления как на прекрасные иллюзии. После 1874 г. часть кружковцев вообще отошла от просветительской и революционной работы, часть же перенесла усилия на зарождающийся рабочий класс.

Идея органического вживания в быт крестьян на новом витке народничества сосуществовала с радикальными революционными идеями, практическим выражением которых стал неуклонный антиправительственный террор (деятельность обществ «Земля и воля», 1876–1879, а затем – «Народная воля», члены которого А.И. Желябов, В.Н. Фигнер, С.Л. Перовская и др. призывали к свержению самодержавия и установлению народовластия). Вторая политическая организация, также вышедшая из недр «Земли и воли» – «Черный передел» (В.Г. Плеханов, В.И. Засулич, О.В. Аптекман и др.) – придерживалась более умеренных позиций и продолжала разрабатывать пути решения крестьянской проблемы на началах социальной справедливости и гражданского равенства.

Два крыла народничества: либеральное, преисполненное верой в спасительную роль коллективного бытия крестьян – общину, и радикальное, идеологи которого М.А. Бакунин, П.Л. Лавров, П.Н. Ткачев вели интеллигенцию к мысли о правомерности

террористических действий, закончившихся убийством Александра II 1 марта 1881 г., – одинаково были несостоятельны в социально-политическом отношении, чего нельзя сказать о нравственном потенциале их интереса к народу. В этическом смысле итогом народничества стали не только передовое общественное умонастроение, не только особое литературное течение, но и необычайно высокий уровень духовных исканий в сочинениях крупнейших писателей современности: М.Е. Салтыкова-Щедрина, Л.Н. Толстого, Н.А. Некрасова, Ф.М. Достоевского и др.

Основные понятия

Народничество, народники, община, критика, тенденциозность, демократический роман, антинигилистический роман, народническая поэзия, поэты некрасовской традиции.

Вопросы и задания

1. Расскажите об основных журналах эпохи и основных критиках эпохи. О чём они писали и о чём спорили?
2. Расскажите о ведущих тенденциях в развитии прозы. Каковы главные фигуры народнического движения 1870-х годов? Какие жанры преобладали в прозе народников? Какие писатели противостояли народникам и в чем это проявилось?
3. Дайте анализ состояния поэзии 1870-х годов.

Литература

1. Тура Виктор. Народный дечальник. – В его кн.: Времен соединения. Очерки. Портреты. Этюды. Обзоры. Архангельск, 1985.
2. История русского романа. Т. 2. М.; Л., 1964.
3. Кантор В. Безыдеальная критика (Литературно-эстетические взгляды и судьба А.М. Скабичевского) // «Вопросы литературы», 1986, № 3.
4. Кантор В. Катков и крушение эстетики либерализма // «Вопросы литературы», 1973, № 5.
5. Коновалов В.Н. Народническая литературная критика. Казань, 1975.
6. Осьмаков Н.В. Поэзия революционного народничества. М., 1961.
7. Покусаев Е. Алексей Михайлович Жемчужников. – В кн.: Жемчужников А.М. Избранные произведения. М.-Л., 1963.
8. Скатов Н.Н. Некрасов и поэты некрасовского направления. – В его кн.: Современники и продолжатели. Очерки. М., 1986.
9. Соколов Н.Л. Русская литература и народничество. Л., 1971.
10. Спасибенко А. Писатели-народники. М., 1968.
11. Твардовская В.Л. Идеология пореформенного самодержавия. М., 1978.
12. Уляндров У.Ф. И.А. Кушевский. – В кн.: История русской литературы Сибири. Т. 1. Новосибирск, 1975.
13. Якушин Н.И. По градам и весям. Очерк жизни и творчества П.В. Засодимского. Архангельск, 1965.

НИКОЛАЙ СЕМЁНОВИЧ ЛЕСКОВ (1831–1895)

Так сложилось, что Николаю Семёновичу Лескову суждено было стать одинокой звездой на небосводе русской литературы второй половины XIX в. Нелюбимый,

затравленный, неоцененный и непризнанный современниками, он прошёл большой, сложный, временами мучительный жизненный и литературный путь. Своеобразный, отдельный во всем, замкнутый в себе художник оказался не нужен своему времени. Однако свет звезды Лескова достиг двадцатого столетия и сполна пролился на прозу этого времени. Среди тех, кто испытал его, Ф. Сологуб, А. Ремизов, Е. Замятин, Б. Зайцев, И. Бабель, И. Шмелев... Причём новая литература откликнулась именно на то, что не приняла в Лескове современная ему эпоха.

Публицистическая активность Лескова, или «время нас делало литераторами...»

Н. С. Лесков прежде всего завораживал причудливым языком, который при жизни писателя считался вычурным. Не меньше впечатлял и родственный гоголевскому лесковский нравственный максимализм, проявившийся в своеобразном взгляде на Россию, её историческую судьбу, в способности писателя говорить горькую правду о русском человеке и при этом неотступно верить в него, жить надеждой на обретение им праведного пути, освящённого единственно кротостью духа и чистотой сердца. В любом вопросе Лескова по преимуществу волновала сторона нравственная. Поэтому он больше верил в «хороших людей», нежели в «хорошие порядки».

Лесков входил в литературу вне каких-либо движений, течений. И уже отсюда истекает его «беспощадная распря с современным ему обществом». Лескова не примут ни правые, ни левые, равно как и он их, продолжая оставаться до конца никем: не народником, не славянофилом, не западником, не консерватором, не революционером. Он исповедовал только то, что должно было остаться в будущем – праведную Россию. И даже оказавшись выпавшим из своего времени, невыносимо одиноким, Лесков продолжал истово, одержимо следовать своей вере, держаться ею.

На знаменитом серовском портрете Лесков изображён старым, измождённым болезнью человеком. Однако и на этом портретном изображении продолжает жить неукротимый лесковский дух, по крайней мере, глаза, переполненные болью, по-прежнему жалят своих врагов. Он умирал непримиренным, не простившим себе самому собственных ошибок и не верящим в память потомков. Но как показало время, Лесков заблуждался относительно последнего. Что же касается ошибок Лескова, то они, действительно, были и во многом предрекли суровую судьбу писателя, который продолжает смотреть на нас с серовского портрета с бесконечным страданием и желчью во взоре.

Вступлению Лескова в литературу предшествовала многолетняя чиновничья служба: сначала в уголовной палате Орловского суда (1847–1849), затем в Киевском рекрутском присутствии (1850–1857); после окончания Крымской войны он поступает на частную службу в Пензенской губернии (1857–1860) к англичанину А.Я. Шкотту (мужу тетки Лескова). И это время не прошло для него бесследно. Оно одарило будущего писателя большим практическим знанием русской жизни, наложившим на его творчество неизгладимый отпечаток. Служа в Орле, Киеве, и позже, разъезжая по всей России в качестве представителя хозяйственно-коммерческой компании «Шкотт и Вилькенс», Лесков непосредственно сходилась со множеством людей различных сословий и народностей и, главное, знакомился с любопытнейшими человеческими типами. Вот откуда пришли в лесковские произведения, по словам Ю. Нагибина, «праведники, мошенники, юродивые и хитрецы, буяны и тихие созерцатели, доморощенные таланты и придурки, злодеи и народные печальники, со всеми их словечками, ухватками, ужимками и вывертами, с их смехом, слезами, радостью и отчаяньем, высотой и низостью» (Нагибин Ю. Николай Семёнович Лесков // Версии. Телевизионные сценарии. М., 1989. С. 117).

Служба невольно подтолкнула Лескова и к писательству, о котором он никогда не помышлял. Так случилось, что по служебной обязанности Лесков должен был

составлять деловые отчёты Шкотту; возможно, один из них стал толчком к созданию «Очерков винокурной промышленности (Пензенская губерния)», опубликованных в «Отечественных записках» в 1861 г. Впоследствии именно эту статью писатель считал «первой пробой пера». На самом деле первое выступление в печати у него состоялось раньше, в 1860 г., когда в «Санкт-Петербургских ведомостях» появилась небольшая статья за подписью «Николай Лесков», освещающая факт спекуляции книгами в Киеве. Одновременно Лесков выступает на страницах киевской еженедельной газеты «Современная медицина» профессора Вальтера.

Приход Лескова в журналистику обусловило само время. В эпоху назревавшего великого перелома всего общественного устройства России он отдался этому роду деятельности со свойственной ему страстностью, веря в реальную возможность перемен русской жизни и расценивая публицистику как действенную форму участия в процессе начавшихся государственных реформ.

Вступив на публицистическое поприще, Лесков впервые дал волю своему гражданскому чувству. Его статьи, помещённые в вальтеровском издании, переполнены болью за судьбу человека в атмосфере «общественных неправд». Вслед за Радищевым антигуманный русский общественный строй представляется Лескову «стоzeвным» «чудищем», обрекающим народные массы на непомерные бедствия.

Предпосланная (в качестве эпиграфа) к статье «О рабочем классе» фраза «Чудище обло, огромно, стоzeвно и лайи» неоднократно отзовется в публицистике Лескова: и когда он пишет об «ужасающем пренебрежении» со стороны властей к «народному здоровью» («Заметка о зданиях»), и когда рассуждает о детском холопстве («Торговая кабала»), и когда защищает «неотъемлемые права человеческой свободы» («О наёмной зависимости»). Публицистическую активность Лескова в немалой степени питала его убежденность в силе печатного слова, содействующего формированию общественного мнения и атмосферы гласности. Последствия, вызванные фельетоном «Несколько слов о врачах рекрутских присутствий» и статьей «Несколько слов о полицейских врачах в России», красноречиво подтверждали правоту позиции молодого журналиста. Хотя сам Лесков едва ли мог предположить, сколь разгневет полицейский аппарат своей критикой взяточничества в обозначенных им сферах. Больше того, эти публикации явятся прямой причиной отставки Лескова, состоявшего в то время в должности следователя по криминальным делам и по иронии судьбы занимавшегося как раз делом о ночном грабеже, учиненном в Киеве, на Подоле ... полицейскими.

Обличительный пафос статей Лескова 1860 г. был настолько высок, что власти Киева поставили себе целью заставить замолчать возмутителя общественного спокойствия. Канцелярия генерал-губернатора не оставляла Лескова в покое и по его переезду в Петербург (январь 1861 г.), требуя объяснительной записки с конкретными именами взяточников. Однако сам Лесков уже подвел итоги киевскому периоду и находился в ожидании петербургских событий, встреч, отношений.

Петербургу предшествовали остановка в Москве и знакомство Лескова с писательницей Евгенией Тур, редактором газеты «Русская речь». Ему было предложено стать петербургским корреспондентом этого издания. Столица встретила вчерашнего провинциала водоворотом политических событий, направлений, борением идеологических лагерей, взглядов, страстей. Напряжение общественной атмосферы объяснялось кануном крестьянской реформы и сопутствующим этому обострением борьбы партий либералов и революционеров-демократов. Лескову предстояло выбрать, с кем и куда идти.

Он изначально склонялся в сторону поступательного движения страны, выступал за реформаторский путь преобразований основ жизни, поэтому встал на позиции русского либерализма, или, как он сам говорил, вспоминая 60-е годы: «Я тогда остался с постепеновцами, умеренность которых мне казалась более надежной». И он же вполне определенно выскажется относительно своего несогласия с людьми «крайних»,

т. е. революционных устремлений. Называя их «нетерпеливцами», заметит: «Жизнь общества не опередишь; у него есть свои законы, по которым оно развивается с большею или меньшею последовательностью; его не заставишь идти форсированным шагом».

Впрочем, несмотря на достаточную проясненность политических ориентации писателя в начале 60-х годов, его позицию уже тогда трудно было охарактеризовать как устойчивую. Торопливость, горячность самовыражения, присущие Лескову, и вообще свойственная ему, по выражению Л. Аннинского, «интонация атаки» не давали возможности осмотреться, не говоря уже о том, чтобы основательно разобраться в противостоянии партийно-групповых мнений. Больше того, импульсивный, а главное, идеологически неискушенный, начинающий журналист, не раз сетовавший на партийный деспотизм, в определенном смысле пренебрег главным требованием эпохи 60-х годов, сводящимся к необходимости точного выбора общественной позиции, жесткой политической ориентации, подчеркнуто именуя себя человеком, стоящим вне партий, ничьим, что незамедлительно вызвало гнев и непризнание его разными течениями общественно-литературной мысли.

Драматическим для него окажется 1862 г., а пока в настроении столичного журналиста Николая Лескова налицо признаки явной склонности к умеренному либерализму, упование на правительственные реформы и солидарность всех сословий общества в деле обновления норм жизни России.

В 1861 г. Лесков много печатается: регулярно отправляет корреспонденции («Письма из Петербурга») в «Русскую речь», охотно сотрудничает в «Отечественных записках», подготовил серьезную статью-очерк по проблеме переселения крестьян из черноземных губерний в Поволжье для журнала братьев Достоевских «Время». Довольно скоро Лесков приобретает в петербургских журнально-литературных кругах репутацию человека хорошо осведомленного в практических вопросах народной жизни, энергичного, разносторонне образованного, наделенного большим творческим потенциалом.

В петербургский период Лескова-журналиста по-прежнему волнуют злободневные вопросы, связанные с жизнью народа в условиях «общественных неправд». Из статьи в статью последовательно проводится мысль о несостоятельности принципа «различия сословий», который, по его мнению, должен быть нивелирован вследствие крестьянской реформы. Он резко осуждает покровительственную политику властей в отношении сословия помещиков, неравное положение имущего класса и народа в решении главного вопроса пореформенного периода – земельной собственности. Неколебимость традиций российской социальной жизни, инертность форм действия государственного аппарата, самоочевидность грабительских условий «освобождения» крестьян – все это также находит отражение в статьях Лескова и уже вызывает скептическое отношение к реформам Александра II. Однако Лесков упорно не разделяет идеи революционных преобразований и продолжает надеяться на государственные реформы, на выполнение обязательств правительства перед народом.

Своеобразной кульминацией в отмежевании Лескова от революционного лагеря явилась его статья «О замечательном, но не благотворном направлении некоторых современных писателей», опубликованная на страницах «Русской речи». Исходя из собственного жизненного принципа этих лет: «не протестовать.., а делать дело», – он подверг нелицеприятной критике «всеотрицающее направление» литературы, ассоциируя его главным образом с кругом журнала «Современник», органа революционной демократии. «В теперешнее время, когда жатвы много, а делателей мало», Лесков полагает недостойным не озаботиться «беспомощностью русского народа в болезнях» и «благоустройством народного быта», а лишь «ругаться» и вспоминать «времена достославных героев эпохи драк и насилий». Автор статьи

призывал деятелей российской словесности «поучиться любить народ и служить его нуждам и страданиям».

Несомненно, Лесков отдавал должное, по его словам, «талантливой редакции» «Современника», питал глубокое уважение к Н.Г. Чернышевскому. Но он всегда оставался верен мысли, высказанной им еще в статье киевского периода о том, что «предметом литературы должно быть ... то, что всегда перед глазами». Для него «всегда перед глазами» было реальное состояние русской жизни, а точнее, «зрелище нищеты», которое, по Лескову, «знакомит нас с бытом наших меньших братии, возбуждает к ним участие и дает возможность подать им руку помощи». Такая позиция писателя обусловила ярко выраженный демократический характер его творчества. О чем бы ни писал Лесков, он писал с мыслью о народе.

Ранняя проза

О народе Лесков придерживался понятий достаточно сложных (Горелов А.Л. Н.С. Лесков и народная культура. Л., 1988. С. 93). Это обнаруживают уже первые рассказы и повести писателя: «В дороге», «Погасшее дело», «Язвительный». Объектом изображения в них становится крестьянское массовое сознание, художественно проявить которое помогает свойственное Лескову знание уклада русской жизни, особенностей народной психологии. Причем воссозданные им картины обнажают самые глубины крестьянского сознания, то, что составляет существо русского национального характера, включая его «темные» стороны.

Содержание лесковских рассказов можно расценить как своеобразные «психологические явления», демонстрирующие стихийный характер поведения простых людей. Между тем это только на первый взгляд кажется, что в мужицких поступках отсутствует мотивационная основа. За каждым из них стоит, по словам А. Горелова, «общественно стойкий процесс» (Горелов А.Л. Н.С. Лесков и народная культура. С. 123), прорастающий из толщи национального бытия, обнажающий ту или иную грань народного сознания.

В «**Погасшем деле**» Лесков обращается к древнему пласту сознания народа, связанному с народными суевериями, выступающими прямым объяснением аномального поведения крестьянской массы в ситуации с засухой. Басни и побасенки захожего «незадумчивого грамотника» о причине постигшей сельский мир «полевой беды» ложатся, по сути дела, на готовую почву – архаическое верование о власти отошедших в иной мир над урожаем – и дают мгновенные всходы. Мужики решают «изничтожить» похороненного на общем погосте пономаря-пьяницу, зажечь «из мертвого сала свечку» и тем самым искупить свою вину перед остальными умершими, которым «неспокойно» лежать рядом с «оповищей», за что они и «молят бога ... дождя не давать». В результате содеянного «полсела» обрекает себя на каторгу.

Однако Лесков, создавая жуткий рассказ о власти «темного» сознания в крестьянской среде, был далек от мысли выносить нравственный приговор. Поставивший целью художественное исследование реального состояния русской жизни, он с предельной ясностью показал, каким катастрофам может быть подвержен простонародный мир, больной властью «тьмы», и как важно литературе вместе со всеми здоровыми силами нации подать ему «руку помощи вовремя и кстати».

В рассказе «**Язвительный**» также представлена ситуация из разряда «психологических явлений» с внешне стихийным характером поведения героев из народа: в то время как англичанин-управляющий стремится разумно обустроить их быт, они «сожгли его дом, завод, мельницу, а самого управляющего избили и выгнали вон», предпочитая пойти на каторгу, нежели иметь такого управителя. («Ну что будет, то нехай и будет; а нам с ним никак нельзя обиходиться»).

На самом же деле протест мужиков имеет вполне осознанное содержание, суть которого вытекает из сопряжения названия рассказа и эпитафии («Капля камень

точит»): крепостные взбунтовались, не желая более терпеть своего хозяина. Причём фактор «язвительности» не только обуславливает побудительные причины конфликта, но и проявляет его созидательную общественную основу. К бунту орловских мужиков подвигли не подневольный изнурительный труд и нищета, а систематические публичные моральные унижения, используемые управляющим как средство воспитательного воздействия. Последней каплей, переполнившей чашу народного терпения, стал приказ «ворога» привязать «мужика, хозяина», как воробья, за нитку к барскому креслу. Почвой для яростного возмущения мужиков явилось обостренное чувство собственного достоинства, за которое они, не раздумывая, готовы заплатить каторгой, настолько непоколебимо в русском народе самоуважение.

В 1869 г. Лесков соединил рассказы **«Погасшее дело»** и **«Язвительный»** в цикл под названием **«За что у нас хаживали в каторгу»**, руководствуясь желанием донести до читателей мысль о сложном, неоднозначном, зачастую пронзительно дисгармоничном характере народной жизни и самого народа, соединивших в себе заботность и высокую духовность.

На каторгу ведут и народное невежество, и народная гордость – этим диссонансным выводом цикла Лесков обозначил и свое непростое отношение к проблеме народа, сохранявшееся у него на протяжении всего творческого пути. Вместе с тем в прозе 1860-х годов уже появляются такие угадываемые лесковские герои из народа, исполненные, вопреки несовершенству окружающей жизни, дивной внутренней красоты и духовной силы. В **«Житии одной бабы»** на фоне тягостных картин крестьянского быта Лесков изображает судьбу Насти Прокудиной, типичную для русских женщин, обреченных на рабское существование. В портрете героини присутствует художественно значимая деталь – «материнские агатовые глаза», в которых продолжает жить «страшная задавленность», что «не давало Насте силы встать за самое себя». Проданная братом «за корысть, за прибитки» в жены придурковатому парню, героиня Лескова точно умерла, «будто душечка ее отлетела». Отсюда мотив духовной смерти становится сквозным в повести. С «равнодушно убитым взглядом», с почерневшим лицом она сидит на собственной свадьбе, в своём обыкновенном «убитом состоянии» проживает дни в доме мужа. Тем драматичнее на этом «мертвом» фоне воспринимаются сцены-прорывы, когда Настя вдруг начинает «кричать не своим голосом», или «жалобно» так «смотрит» на людей «и всё стонет: «Куда деваться?», как бы предугадывая собственную безысходную участь рабы.

Художественную выразительность и убедительность лесковского женского характера определяет его плотная фольклорная основа. Характер Насти представлен в песенном ореоле. Он как будто сплетен из песен, «чутких, больных да ноющих». И жизнь Насти не столько рассказана автором, сколько выпета самой героиней: когда, стоя у ключа, пела она о Голубкиной тоске-печали и когда, не сдержавшись, пропела в хороводе Степану о «тереме из маковых зерен», где хотела бы жить с милым. Песня, как судьба, неотступно ведет за собой Настю с тех самых весенних ночей, которые донесли ей голос незнакомого песельника, и до той драматичной зимней ночи, когда она песней вызвала любимого из избы, решив больше не возвращаться в ненавистный Прокудинский дом.

Героиня Лескова только тогда и живет, когда из ее уст льётся песня, пусть даже горькая и жалобная. Беспесенное пространство ассоциируется в повести с пространством духовной смерти. Не случайно, в описание свадьбы Насти, которую писатель сравнивает с похоронами, не введено ни одного песенного текста.

Трижды умирает в героине «песельница» Настя, прежде чем навсегда замерзнуть в мухаровском лесу. Первый раз – когда она, находясь в бегах, называет себя Марьей, затем появляется «бродяга Настасья» и наконец «Настя-бесноватая». Весь мир ополчился против героини – семья, власть, закон, люди.

Но сам факт присутствия в нём талантливой, чистой, высокодуши является, по мысли Лескова, залогом возрождения народной жизни. Хотя писатель несколько не заблуждается относительно степени невежественности и жестокости ее нравов, подтверждение этому – хотя бы судьба Силы Ивановича Крылушкина или история беременной женщины, которой купчина на базаре пытается скормить кусок украденного ею мыла. Однако в мир уже пришли мальчишки, наделенные любовью и уважением к народу, готовые поделиться с ним своими знаниями. И эта финальная мысль повести вносит существенные дополнения в демократические настроения писателя 1860-х годов.

«Совершающие драму любви» («Леди Макбет Мценского уезда»). В последующие литературные годы Лесков продолжает развивать проблему судьбы сильной, неординарной личности в условиях «тесноты русской жизни», давящего воздействия жизненных обстоятельств. При этом писатель оставляет в стороне цельные натуры, несмотря на давление среды сохраняющие собственное «я», свои высокие порывы. Его все больше привлекают характеры сложные, противоречивые, не способные противостоять пагубному влиянию и власти над ними окружающей действительности и отсюда подверженные нравственному саморазрушению. Такие характеры Лесков не раз наблюдал в обыденной русской действительности и без преувеличения склонен был уравнивать их с шекспировскими, настолько они поражали его своей внутренней мощью и страстностью. К их числу принадлежит купеческая жена Катерина Львовна Измайлова, за содеянные преступления прозванная «с чьего-то лёгкого слова» Леди Макбет Мценского уезда. Но сам Лесков видит в своей героине не преступницу, а женщину, «совершающую драму любви», и поэтому представляет её трагической личностью.

Как бы вслед замечанию Насти-песельницы о том, что в любви все зависит от людей («это все люди делают»), Лесков поставил драму любви и само чувство Катерины Измайловой в прямую зависимость от ее натуры. Любовное влечение к Сергею рождается у Катерины из одолевающей её скуки, царящей в «купеческом тереме с высокими заборами и спущенными цепными собаками», где «тихо и пусто ... ни звука живого, ни голоса человеческого». Скука и «тоска, доходящая до одури», заставляют молодую купчиху обратить внимание на «молодца с дерзким красивым лицом, обрамленным черными как смоль кудрями». Отсюда история любви героини с самого начала предельно бытовичивается.

Если Насте голос возлюбленного принесла томящая грустью ночная песня, то Катерина впервые услышала своего суженого в «хоре» пошловато балагурящих работников на галерее у амбаров. Причиной первой Настиной встречи со Степаном становится желание понять, что за человек этот ночной песельник, выводящий песни «веселые, разудалые» и «грустные, надрывающие душу». Катерина же спускается во двор единственно из желания развеяться, отогнать надоевшую зевоту. Особенно выразительно описание поведения героини накануне первого свидания с Сергеем: «от нечего делать», она стояла, «прислонясь к косяку», и «шелушила подсолнечные зёрнышки».

Вообще в чувстве скупающей купеческой жены к приказчику больше зова плоти, чем томления сердца. Однако страсть, захватившая Катерину, безмерна. «Она обезумела от своего счастья», ей «без Сергея и час лишний пережить ужневмоготу стало». Любовь, взорвавшая пустоту существования героини, приобретает характер разрушительной силы, сметающей все на своем пути. Она «теперь готова была за Сергея в огонь и в воду, в темницу и на крест». Прежде не знавшая любви, Катерина наивна и доверчива в своем чувстве. Впервые слушающая любовные речи, «отуманенная» ими, она не ощущает затаившейся в них фальши, не способна разглядеть в поступках возлюбленного заданной роли.

Для Катерины любовь становится единственно возможной жизнью, кажущейся ей «раем». И в этом земном раю героине открывается дотоле не видимая ею красота: и яблоневый цвет, и чистое голубое небо, и «лунный блеск, дробящийся о цветы и листья деревьев», и «золотая ночь» с ее «тишиной, светом, ароматом и благотворной, оживляющей теплотой». С другой стороны, новая, райская жизнь полна ярко выраженного эгоистического начала и необузданного своенравия Катерины, прямо заявившее любимому: «...ежели ты, Сережа, мне да изменишь, ежели меня да на кого да нибудь, на какую ни на есть иную променяешь, я с тобою, друг мой сердечный, извини меня, – живая не расстанусь». К тому же если учесть, что по канве любви героини плетется хитро обдуманная интрига приказчика-* девичура», то предбудущая катастрофа любовной истории в «Леди Макбет...» представляется заведомо предреши́нной.

Но какой яркой, неистовой выступает Катерина на фоне бесцветно-лакейского Сергея. В отличие от возлюбленного она не отступится от своей испущенной любви ни у позорного столба, ни на арестантском эуапе. Перед читателями выросла невероятный по силе и смыслу характер героини, заключавшей в себе самой причину и следствия любви-катастрофы и сполна испившей чашу такой любви, или, как сказал Лесков о своей Катерине Измайловой – «совершающей драму любви». Однако у этого невероятного женского характера оказывается и невероятно страшный итог: душевный тупик, ведущий к смерти без раскаяния, когда Катерина увлекает за собой ненавистную соперницу Сонетку в водные валы, из которых глядят на нее убиенные свекор, муж и Федя.

«Житие» Домны Платоновны. В отличие от Катерины Измайловой, безудержно рвущейся к абсолютной независимости от сковывающих ее волю жизненных обстоятельств, Домну Платоновну («Воительница») нимало не стесняет «волшебница-столица», преобразившая вчерашнюю «нелепую мценскую бабу» в предприимчивую «петербургскую деятельницу». Как это произошло, автор предоставляет рассказать самой превращенной. Тем самым характер Домны Платоновны выросла по мере развертывания ею картин своего столичного житья-бытья.

Развивая традиции натуральной школы, Лесков показывает, насколько не защищена героиня от «страшной силы петербургских обстоятельств». Не случайно, какие бы истории ни рассказывала автору Домна Платоновна, в них «она всегда попорана, оскорблена и обижена». Но, с другой стороны, на деле испытавшая, что «нынешний свет» «стоит на обмане да на лукавстве», героиня учится выживать в нем, вооружившись его же моралью. Прежде всего Домна Платоновна овладела главным светским искусством – «лицом своим уметь владеть, как ей угодно», открывшим двери и тайны многих петербургских домов, выгодных для ее предприятий. Быстро, ловко, напористо вершит она свои многообразные дела: от продажи мебели и надетых дамских платьев до приискивания невест и женихов, незамедлительно снискав репутацию нужного в различных кругах человека.

Она из тех, кого «ждут, в семи домах ждут». И это не случайно. По мысли писателя, в героине живет особая любовь к своему занятию, которая превращает удачливую сваху, мастерицу частных дел, в артистическую, творческую натуру. Но даже искренняя увлеченность делом не мешает Домне Платоновне в условиях «петербургских обстоятельств» быть изворотливохитроумной, корыстной, а главное, откровенно-циничной. Особенно выразителен в этом отношении ее комментарий по поводу состояния «Лекадинки», глубоко переживающей свое первое свидание с богатым сожителем: «Холёной неженке первый снежок труден». Вполне очевидно, что власть «страшной силы петербургских обстоятельств» вызывает коренное изменение внутреннего мира лесковской героини. В беседах с автором Домна Платоновна неоднократно упоминает о свойственных ей простоте и «добрости», но эти ее качества существенно деформировались в атмосфере «нынешнего света». Что такое «добрость»

Домны Платоновны, об этом недвусмысленно свидетельствует участие свахи в судьбе оступившейся молодой женщины «Лекадинки». Она не находит лучшего и верного способа помочь несчастной, чем подыскать богатого сожителя, от которого, как считает Домна Платоновна, та сможет получить деньги, необходимые для возвращения к мужу. При этом доброжелательница абсолютно уверена в благородстве и бескорыстии собственного совета и «непроходимой глупости госпожи Лекадинки».

Несмотря на то, что автор повести из бесед с героиней вынес немало наблюдений и догадок об особенностях ее сложной и противоречивой природы и предложил читателям попутные комментарии самобытного и незаурядного характера собеседницы, тем не менее она приберегла для него главное о себе знание под самый занавес своей жизни. То, что в конечном итоге открылось в Домне Платоновне, нивелировало представление о всемерной власти «петербургских обстоятельств» над героиней и обнаружило качество, которое станет определяющим в характерах лесковских героев. Власть природы всегда будет в них сильнее власти обстоятельств. Полюбив молодого и непутевого Валерку, Валерочку, Домна Платоновна предстала во всей мощи, силе индивидуальности человеческой природы, перекрывающей социальные нормы поведения, и вслед за Настей-песельницей, Катериной Измайловой продолжила ряд лучших художественных образов Лескова.

Ранняя проза Лескова со всей очевидностью свидетельствовала, что в русскую литературу пришел большого таланта писатель. Однако, как известно, не все было просто уже в начальные литературные годы у такого своеобразного человека, каким был Лесков.

Ситуация наивысшего напряжения, когда от молодого литератора отвернулись буквально все, была связана с его неосторожной статьей о петербургских пожарах («Северная пчела», 30 мая 1862), в которой Лесков потребовал от градоначальника назвать настоящих «поджигателей» Апраксина и Щукина дворов, связав свое требование со слухами о том, что якобы в поджогах участвовали студенты. Передовые круги расценили лесковское выступление как провокационное. Лескова обвинили в натравливании органов власти на студентов. Обвинение это поддержал и герценовский «Колокол». Последствия случившегося оказались для Лескова крайнетяжелыми: участие в передовой русской печати стало для него невозможно.

«Отомщевательные романы». «Полемические романы»

Три месяца Лесков отбивался от сыпавшихся на него обвинений, а затем, не выдержав, бежал за границу; там он задумал роман, которым хотел расквитаться со своими обидчиками, излить накопившуюся горечь, высказаться по многим злободневным вопросам современности. Роман получился очень личным и желчным, с массой карикатурных лиц на людей 60-х годов. Позже Лесков прямо назовет роман «Некуда» «историческим памфлетом».

Вот уже чего он никогда не умел делать, так это одолеть свой крутой нрав. В результате, сам того не предполагая, Лесков, к тому времени автор «Язвительного», «Овцебыка», «Жития одной бабы», чуть позже «Воительницы», «Леди Макбет Мценского уезда», на двадцать лет обеспечил себе непризнание в литературе, и это было, по словам Ю. Нагибина, «его трагедией, его адом». Роман «Некуда» (1864) и последовавшие за ним «Обойдённые» (1865) и «На ножах» (1870–1871) относят к разряду типично антинигилистических романов. В одном ряду с ними стоят «Взбаламученное море» А.Ф. Писемского, «Марево» В.П. Ключникова, «Кровавый пух» В.В. Крестовского, «Современная идиллия» В.П. Авенариуса. Современное литературоведение вслед за Л. Гроссманом (Гроссман Л. Н.С. Лесков. Жизнь. Творчество. Поэтика. М., 1945. С. 132–144) предлагает называть произведения этого типа «полемическими романами» (Н. Старыгина) (Старыгина Н.Л. Образ человека в русском полемическом романе 1860-х годов. М.; Йошкар-Ола. 1996). И действительно,

такое обозначение более полноотражает их содержание, поскольку, например, лесковские романы содержат в себе не просто отрицание нигилизма, но изучение и анализ этого явления в достаточной мере объективные.

В «полемиических романах» Лескова отразилось в целом свойственное писателю стремление исследовать состояние русской жизни в расстановке ее общественных сил, борьбе идей, смене умонастроений, поколений, появлении новых типов людей. Что же касается непосредственного осмысления эпохи 1860-х годов, то здесь Лескова глубоко занимала проблема отношения общества к решению вопроса о путях исторического развития России, и главное, о способах ее социального обновления. Полагая единственно возможным и необходимым поступательно-эволюционное совершенствование русского общества путем реформ, писатель выразил свой скепсис по поводу революционного движения начала 1860-х годов, которое протекало, по его твердому убеждению, при отсутствии революционности в народных массах. Отсюда в лесковских романах 60-х годов на героев – участников или сторонников этого движения – ложится тень трагической обреченности. Но прежде мотив обреченности борьбы с неправым социальным миропорядком был представлен Лесковым в повести «Овцебык», написанной в Париже незадолго до романа «Некуда».

Сын сельского дьячка, Василий Богословский, «беззаботливый о себе», но готовый ради другого «снять с себя последнюю рубаху»/отправляется «пропагандистом» в народ. Эта новая фигура в русском «социальном пейзаже» изображена писателем искренно и с глубоким сочувствием, так как герой-народолюбец, совершив долгий путь за своей мечтой, ничего другого, кроме разочарований и невзгод, не испытал. Будучи героем действия, он проникнут намерением творить для народа «густое дело», а не заниматься «побрехеньками», отдать ему со всей душевной чистотой: «Душу свою клади, да так, чтобы видели, какая у тебя душа». Тем трагичнее было сознавать несвершение высоких помыслов Овцебыка, оду сотворенного, по-детски открытого миру и людям: «Людие мои! что бы я не сотворил вам? Людие мои! что бы я вам не отдал?»

На примере судьбы Василия Богословского Лесков проводит мысль о ненужной, бесполезной жертвенности «народных заступников». Желание героя помочь «униженным и оскорблённым» – открыть вместе с ними сказочный Сезам – представляется автором как несбыточная утопия. Куда бы ни пришел Овцебык – в «монастырскую семью», к северянам – раскольникам, наемным рабочим – везде он сталкивается с откровенным непониманием. Так, занимаясь пропагандой среди народа, стекающегося на богомолье в одном из монастырей, Василий становится жертвой доноса его же поверенного, дьякона Луки, открывшего начальству, «коего духа» Овцебык. Лицом страдательным изображен донкихотствующий герой и в общении с рабочими-лесоповальщиками. Недалекая мужицкая аудитория воспринимает пропагандистские речи Овцебыка, сопровождаемые для большей ясности «гороховой» аргументацией, не иначе как разыгрываемую перед ними «комедию» и просит показать ее заново.

Между тем, несмотря на полемиическое осмысление образа «народного жертвенника», автор изображает Овцебыка глубокой и неординарной личностью. В этом нескладном, неуклюжем человеке живет Поэт с удивительно тонким, вдохновенным, каким-то пронзительным отношением к миру, отчего его зрению открывается синева листа, а слуху – «сила» в «тихости леса». Душа же Овцебыка жаждет грозы – «то-то и хорошо, что все ломит», раскола, протеста, обновления. В связи с этим символична сцена грозовой ночи, в которой герой, возникающий на фоне горящей сосны – «колоссальной свечки», как бы сам невольно уподобляется свече на ветеру, олицетворяющей неустанное горение во имя высокой цели.

Но одновременно Лесков, не разделяющий духовного поприща героя, вводит точку зрения рассказчика, которому в этой ситуации «было нестерпимо жаль»

Овцебыка: «Стоя рыцарем печального образа перед горящею сосною, он мне казался шутком». Амбивалентный характер ночной сцены усиливал мысль автора о трагическом уделе Василия Богословского. Причём герою суждено пережить полное крушение собственной жизненной цели народного заступника. Сказочному «Сезаму» мужики предпочитают своего хозяина, преуспевающего капиталиста: «Здесь все на Александра Свиридова молятся... До него все дорасты хотят». И тогда Овцебык, сознающий, что идти ему больше «некуда» («Везде все одно. Через Александров Ивановичей не перескочишь»), выбирает смерть. Исход судьбы героя усугубляет еще одно немаловажное событие, о котором сообщает рассказчику Василий: «Я нахожусь при истреблении лесов, которые росли на всеобщую долю, а попали на свиридовскую часть». Вспоминая любовное отношение Овцебыка к лесу («густо, тихо, лист аж синий – отлично!»), можно понять еще одну, глубоко личную причину его ухода.

В романе «Некуда» положительные герои, исповедующие идеи революционной борьбы, также одушевлены сочувствием к демократическим массам. И также, по Лескову, их усилия выливаются в ненужную, бесполезную жертвенность действительно лучших революционных сил. Размышляя о революционно-освободительном движении, Лесков хорошо себе представляет, что оно всегда имеет национально-исторические корни и не может быть одним только «маревом» (Столярова И.Л. В поисках идеала. Творчество Н.С. Лескова. Л., 1978. С. 56). Писатель осознавал также и факт его неоднородности, как правило, присутствие в нем наносного, чужеродного, скоропреходящего элемента. Но были здесь и те, кто оставался до конца верен своим идеалам, тому, что привело их в стан борцов с несправедным миропорядком, те, кого позднее Лесков назвал «чистыми нигилистами».

Яростно защищаясь от критики на роман «Некуда», он утверждал: «Я знаю, что такое настоящий нигилист, но я никак не доберусь до способа отделить настоящих нигилистов от шальных шавок, окричавших себя нигилистами». Тем не менее, в изображении нигилистической среды в «Некуда» он провел борозду между ними, наметив два «круга» персонажей. Первый «круг» – мрачный, «бурый» (по определению Лескова) нигилизм московского кружка. Второй «круг» – «правовверные», «чистые» нигилисты, воплощающие высокие идеалы и трагическую обреченность нигилистического движения, такие, как Елена Бертольди.

Бертольди ничего не имеет общего с карикатурной «эмансипе» Кукшиной, хотя Лесков не может избежать иронии, связанной с желанием героини постоянно демонстрировать свой нигилизм («Всему корень материя... Я недавно работала над Прудоном, а теперь занимаюсь органической химией, переводами и акушерством»). Что же касается изображения внутреннего мира героини, то здесь Лесков не допускает никакой иронии. В маленькой, сиротски обставленной камерке живет чистая, незащищенная, неприкаянная душа, у которой, если забрать весь ее нигилизм, жизнь может попросту лишиться всякого смысла.

Позже Лесков найдет определение этому типу своих героев – «обойденные»: благополучием, любовью, счастьем, теплом... И если Елена Бертольди – чистейшей воды идеалистка в своём нигилистическом подвижничестве, то Лизе Бахаревой суждено пережить мучения, разочарования, боль, связанные с осознанием обреченности нигилизма. Не случайно роман назван «Некуда» – «некуда идти», как ранее сказал разуверившийся в своих идеалах герой «Овцебыка».

Трагическая участь участников революционного движения, вошедших в его ряды по высокому душевному побуждению, заключается, по мысли Лескова, в том, что они, подобно Василию Богословскому, не наделены достаточными знаниями о России, как говорит доктор Розанов Лизе Бахаревой: «Мы, Лизавета Егоровна, русской земли не знаем и она нас не знает». Отсюда очевидно, что, продолжая развивать в романе вслед за «революционных форм нигилистического протеста в России, Лесков вел полемику с собственными персонажами революционного толка. Но при этом писатель изобразил

многих из них продолжающими оставаться верными своим идеалам, несмотря на трагическую обреченность исповедуемых ими убеждений.

Таковыми в романе Лескова, помимо Елены Бертольди, предстают «чистые нигилисты» Вильгельм Райнер, Юстин Помада, Лиза Бахарева, объединенные общим вдохновенным порывом к бескорыстной самоотдаче, к подвижническому служению общему благу. Это своеобразные русские донкихоты, жаждущие сразиться с жестоким и бездушным миром. Но их чистая и чуткая душа стремится также к познанию общественного устройства, с тем чтобы найти пути преодоления «неправедной» действительности. В процессе обретения истины герои Лескова становятся горячими поборниками социалистического идеала. Свято верит в русскую общину и социализм Райнер. Для Лизы Бахаревой социалистическое учение является подлинной теорией жизни. К идеям социализма приобщается Помада.

Озабоченный судьбами бедных людей, страстно мечтающий оказать им действенную помощь, Райнер отправляется в Россию, где, как ему представляется, он сможет реализовать свои гражданские потребности, реально участвуя в приближающихся революционных событиях. Вообще для «настоящего нигилиста» жизнь только тогда обретала высший смысл, когда он, по словам Помады, «на свою дорогу напал». И хотя Розанов, пытаясь доказать Райнеру, что он идет по ложному пути, рассказывает о настроениях, существующих «во глубине России», тот продолжает верить в приближающийся социально-демократический переворот, за которым наступит народное счастье.

Выражающий в романе многие воззрения автора, трезво мыслящий, доктор Розанов не может согласиться с позицией Вильгельма Райнера. Но его также не оставляет равнодушным судьба народа. Кому, как не Розанову, судебному и рекрутскому врачу, приходится каждодневно убеждаться в драматизме народного бытия. Однако при этом он убежден в том, что «надо испытать все мирные средства, а не подводить народ под страдания». Россию, по мысли Розанова, могут спасти «самоотверженные люди». Но «самоотверженных людей столько сразу не родится, сколько их вдруг откликнулось в это время», – говорит доктор Лизе, по-лесковски сознавая отягченность революционного движения «попутчиками». Вопрос о путях достижения идеала в романе остается открытым, хотя Лесков не снимает надежды на преобразование жизни. Но связывает он ее не с теми, кто составляет «мрачный» нигилизм московского кружка, олицетворяющий «накипь» на движении «верующей юности» (Н. Бердяев).

Совершенно другая тональность, предельно сатирическая, присутствует в изображении московского кружка нигилистов – Агапова, Пархоменко, Завулонова... – лохматых, грубых, нескладных. Здесь царит подобающая революционной деятельности атмосфера таинственности, опасности, заговора и подполья. Здесь делят всех людей на «своих» и «чужих», хотя на самом деле трудно назвать революционера Райнера «своим» в стане «бурых». Кстати, Лесков так и называет главу, посвященную истории Райнера, – «Чужой человек».

С образами «бурых» в роман Лескова приходит нечто ирреальное, бесовское. Живут отдельной, самостоятельной жизнью «глаза» Пархоменко; в голове маркизы поселяется «заяц» («и этот заяц до такой степени беспутно шнырял под её черепом, что догнать его не было никакой возможности»); «бурые» превращаются в «куколок», «уродцев», «картинки». Все это было так непохоже на то, как изображает Лесков «правоверных» нигилистов, искренних даже в собственных заблуждениях.

Сознавая гротесковость второго «круга» персонажей романа, Лесков, тем не менее, не соглашался с обвинениями Писарева и Салтыкова-Щедрина в том, что он окарикатурил передовое явление общественной жизни России 60-х годов. Карикатура, по мнению писателя, содержалась не в его романе, а в поведении тех самых «шавок», что вечно липнут к нигилизму и безобразно копируют «нигилистов чистой расы». Но

наибольшей памфлетности в изображении лженигилистов Лесков достиг в романе «На ножах». Основная задача автора заключалась в том, чтобы показать отпадение от истинного нигилистического движения и нравственную деградацию бывших его «попутчиков», превращающихся в неких оборотней революции, орудующих преступными методами, с тем чтобы «на ножах» водворить «свою новую вселенскую правду» в России. Роман получился остро современным, и это не случайно: его содержание и пафос оказались сопряженными с нечаевским «делом», террористической «народной» расправой и был своего рода предупреждением о том, во что может вылиться пристрастное истолкование социалистической теории людьми без чести и совести, рвущимися к развязыванию народного бунта. Лесков показал, что на смену «новым людям» базаровского типа в начале 70-х годов пришли беззастенчивые циники, руководствующиеся принципом «хитрости и лукавства». И вместе с тем в писателе живёт надежда на нигилистов-староверов, чудом сумевших сохранить себя и в себе идеалы движения «верующей юности». В связи с этим уместно вспомнить слова из письма Ф. Достоевского о Вансок Г.Н. Майкову 18 января 1871 г.: «...Если вымрет нигилизм начала шестидесятых годов, – то эта фигура останется на вековечную память». «На ножах», как и предыдущие романы, был несомненно пристрастным, но и искренним. Хотя тот же Лесков до конца своих дней продолжал задаваться вопросом: прав или не прав он был, создав свои «отомщевательные романы» – «Некуда», «Обойденные», «На ножах»?

После «Некуда». «Соборяне». Наступило время, драматичнее которого в жизни Лескова не было. Начался процесс отлучения писателя от литературы. О себе в эту пору Лесков мог сказать словами Савелия Туберозова («Соборяне»): «Да, одинок! всемерно одинок!» Истоком процесса отлучения стала статья Д. Писарева «Прогулка по садам российской словесности», в которой критик призвал журналы не печатать «на своих страницах что-нибудь выходящее из-под пера» Лескова. Однако писаревский бойкот, объявленный весной 1865 г., провалился. Самый солидный журнал того времени «Отечественные записки» публикует одну за другой лесковские вещи: «Обойденные», «Воительница», «Островитяне». С марта 1867 г. здесь начинают печататься «Соборяне» – удивительная книга, открывающая галерею лесковских характеров – богатырей духа. И пошли они от Трёх боже домов: протоирея Савелия Туберозова, священника Захария Бенефактова и дьякона Ахиллы Десницына.

Первые главы будущей хроники «Соборяне» вышли под названием «Чающие движения воды». Окончательный текст появился в 1872 г. в журнале «Русский вестник» под заглавием «Соборяне. Старгородская хроника» с посвящением А.К. Толстому, духовно близкому Лескову писателю. Подчеркнув, что создаваемая им книга задумана как «хроника, а не роман», Лесков обнаружил свою сознательную установку на то, чтобы придать изображаемым в ней событиям характер были и эпический масштаб.

«Былевому» повествованию в «Соборянах» содействуют, каждый по-своему, хроникер-инкогнито и автор «Демикотоновой книги» Савелий Туберозов. Иллюзия достоверности порождается максимальной приближенностью читателя к происходящему. Приглашенный хроникером в путешествие по Старому городу, он знакомится со старгородскими обитателями, их бытом и нравами, входит в их домики, наблюдает за склонившимся над своими записками протопопом Савелием и даже слышит его тихий шепот. Жизнь отдаленной провинции предстает на страницах хроники простой и обыденной, текущей естественным порядком, день за днем, без какой-либо внутренней выстроенности, и как бы свершающейся на глазах читателя. Эффект былевого повествования создается и за счёт дневника Туберозова, призванного рассказать «всю правду» от первого лица.

В хронике, по мере развёртывания её событий, оказываются стянутыми в единый содержательный узел все сферы духовного и материального старгородского бытия,

олицетворяющего в «Соборьях» уходящую русскую патриархальность. Однако, несмотря на свой исторический исход, мир «доброй старой сказки» представал у Лескова не утратившим гармонии и цельности. Хотя патриархальное прошлое уже виделось писателю неким «сонным царством», явившимся главной причиной драматической судьбы Туберозова. В этом отношении Лесков сознавал всю степень важности свершающихся в обществе перемен. Но было много и того, что тревожило и смущало Лескова в нарождающейся «новой жизни», прежде всего ее нравственная ущербность. Вот почему «Соборяне» исполнены такого искреннего тепла и глубокой грусти по уходящей старозаветной России, а с нею и той «непомерной» душевной силы, которую, по мысли Ф. Достоевского, воплощает Савелий Туберозов, но которую, считает он, «испокон века велась, ведется и будет вестись история наша».

Главные герои «Соборян» – люди духовного звания. Отсюда самым важным жизненным пристанищем героев соборного духовенства является Собор, или «Божий дом» (не случайно один из вариантов названия хроники был «Божедомы»). Собор для них – это не только церковное православное учреждение, но и Божье творение – мир видимый и невидимый, в котором растворены сердца лесковских соборян, отданные Богу. Один из них – Савелий Туберозов, провинциальный русский священник, духовное лицо в высоком смысле этого слова. Его беспокоит отсутствие в церковной жизни животворящего, одухотворенного начала. И потому, даже умирая, он продолжает роптать на церковнослужителей за то, что «мёртвую букву блюдя, они здесь ... Божие живое дело губят».

Лесков в «Соборьях» не скрывал своего критического отношения к современной церкви, которое с годами у него будет только возрастать. Позицию писателя в этом вопросе проявляет разговор протопопа Савелия с «умным коллегой своим», отцом Николаем. На замечание протопопа о том, что «христианство еще на Руси не проповедано», тот, развивая мысль собеседника, дает выразительную характеристику существующего в современном мире разрыва между внешним религиозным опытом и внутренним (истинным) богопознанием: «Да, сие бесспорно, что мы во Христа крестимся, но еще во Христа не облакаемся».

Между тем, подобно Туберозову, воспринимающему себя в духовном звании «не философом, а гражданином», Лесков, не озабоченный постижением сущностных основ христианского вероучения, в первую очередь видел в нем воплощение действенных гуманистических идей – любви к ближнему, помощи страждущим – и связывал путь истинного христианина с их практическим претворением. Здесь Лесков был близок Л. Толстому, который в учении Христа усматривал прежде всего этическую сторону, сопряженную с деятельностью на благо людем.

Таков лесковский отец Савелий, сознающий свое земное назначение быть охранителем человеческой души, обреченной на пребывание в мире, живущем «без идеала, без веры, без почтения к деяниям предков великих». Неправедному миру, полагает протопоп, может противостоять только дух «кроткий». Чтобы воспитать его в людях, он отдает все великие силы своей души. И сам же является олицетворением душевной крепости, будь то защита интересов крестьян или собственного достоинства перед высоким сановником.

Гордо называя себя «русским попом», Савелий Туберозов желает сполна соответствовать этому званию. Состояние героя подтверждают слова, которыми он ответил на совет предводителя Туганова «поберечь себя»: «Бережных и без меня много; а я должен свой долг исполнять». Вот почему отца Савелия так беспокоит содержание его проповедей, посредством которых он стремится воздействовать на умы и сердца прихожан, стараясь заронить в них добрые семена. Связывая со словом проповедника исполнение долга священника, Туберозов воспринимает проповедь единственно как «живую речь, направляемую от души к душе» во имя христианских идеалов единения людей, братской любви друг к другу. Уверенный, что слово

истинного проповедника «падает из уст, как уголь горящий», он не может смириться с «холодностью бесстрастной» официальной церковной проповеди. Болью отзывается в Савелии Туберозове и распространившееся в церковных кругах «небрежение о молитве.., сведенной на единую формальность». В этой ситуации его потрясла удивительная своим содержанием молитва бедняка Пизонского, возносящего Всевышнему просьбу взрастить хлеб на засеваемом им поле «на всякую долю»: «на хотящего, просящего, на производящего и неблагодарного». Такой молитвы, исполненной неподдельной искренности и заботливости о ближнем, по словам Туберозова, «он никогда не встречал ... в печатных книгах».

В конечном итоге Туберозов отказывается идти на компромисс с церковными властями, вознамерившимися регламентировать и направлять его проповедническую деятельность, «любимый дар» отца Савелия: «Я сей дорогой не ходок. Нет, я против сего бунтлив, лучше сомкните вы, мои нелестливые уста, и смолкни ты, мое бесхитрое слово, но я из-под неволи не проповедник».

Фактом проповеднического инакомыслия Савелия Туберозова явилась его служба в Преображеньев день, когда он в своем слове «не стратига превознесенного вспомнил ... в подражание, но единого малого» – все того же бедняка Пизонского, взявшего «в одинокой старости» на воспитание детей-сирот. Проповедь содержала в себе недвусмысленный нравственный урок и скрытую укоризну собравшимся в храме «достопочтенным и именитым согражданам». Местная знать не замедлила обидеться на протопопа.

Призывающий «силу иметь во всех борьбах коваться, как металл некий, крепкий и ковкий, а не плющиться, как низменная глина, иссыхая сохраняющая отпечаток последней ноги, которая на нее наступила», Савелий Туберозов сам проявляет в жизненных невзгодах удивительную твердость духа. Подобно опальному Аввакуму, «запрещенный поп» Лескова готов пострадать во имя утверждения своих идеалов. Враги Туберозова вольны обрекать его на тяжелые испытания, но сломить его упорство и мужество они не властны, хотя протопоп Савелий невыносимо трудно проживает ситуацию отрешения от благочиния.

В дневнике протопопа этой поры доминирует слово «скука». От скуки он покупает себе игорные шашки и органчик, под который учит петь чижа. Немалое время проводит «за чтением отцов церкви и истериков». «Но ныне без дела тоскую», – запишет Туберозов в дневнике и тем обозначит свое устойчивое настроение. Активная натура протопопа взывает к «беспокойству». Пронзительной горечью веет от его записей: «нужусь я, скорблю и страдаю без деятельности», «даже секретно от жены часто плачу». Однако не только аввакумовский страстный темперамент деятеля-борца (Столярова И.З. В поисках идеала. Творчество Н.С. Лескова. С. 96) проявляется в поведении «бывого благочинного». В Туберозове воплощена донкихотовская устремленность к подвигам «в духе крепком, в дыхании бурном,.., и, чтобы сами гасильники загорались!» Однако, подобно ему, испанскому идалго, протопоп Савелий живёт в негероическое время, понуждающее деятельные натуры томиться в бездействии. «Сам не воюю, никого не беспокою и себе никакого беспокойства не вижу», – подытоживает свое жизненное положение Туберозов. Или, как абсолютно точно заметил дьякон Ахилла, размышляющий с отцом Захарием о судьбе протопопа: «Уязвлен». Уязвлён общим состоянием жизни, русской жизни.

Но даже обреченный на неосуществление своих идеалов, усугубленное отлучением от духовного поприща, Савелий Туберозов стремится успеть высказать правду о современном мире в поучении перед всеми собранными им в храме чиновниками. Духовный подвиг, совершаемый восставшим против неправедных земных дел протопопом, поднимает его до высоты героической и трагической одновременно.

События, последовавшие за обличительной проповедью, делают фигуру Туберозова почти равновеликой Аввакумовой. Как и неистовый Аввакум, герой Лескова отказывается подчиниться требованию властей «принести покаяние и попросить прощения» за содеянное. «Упрямый старик» непреклонен и по отношению к просьбе Николая Афанасьевича «смириться». И только обманный ход карлика возымел успех: Туберозов-таки подает начальству просительную бумагу, но озаглавленную с явным сарказмом, как «Требованное прошение».

Поистине трагическую личность являет собой протопоп Лескова, завершающий свой жизненный путь. Делал он это осознанно и внутренне сосредоточенно: Савелий Туберозов «собирался», иначе, «жил усиленной и сосредоточенной жизньюсамопроверяющего себя духа». Итогом этого внутреннего «собираения себя» стала сцена, когда отец Захарий молит Туберозова «все им», врагам истинной веры, «простить». Однако тот и в момент смерти продолжает оставаться «бунтливый» попом: «Ту скорбь я к престолу ... владыки царей ... положу и сам в том свидетелем стану...»

В первоначальном замысле Туберозов приходил к концу жизни готовым порвать с церковью. Однако увещания редактора «Русского вестника» М. Каткова, печатавшего окончательный вариант «Соборян», возымели действие на Лескова. Он смягчил окончательную развязку. Подобно Дон-Кихоту, Савелий Туберозов тоже избавился перед смертью от «зablуждений», отошёл в мир иной со словами прощения тем, которые «Божье живое дело губят». Но, главное, они оба умирают потому, что оказались лишёнными возможности выполнять свое назначение на земле.

Хроникой зачитывались. По словам И.А. Гончарова, «Соборяне» ... обошли и обходят «beau monde» Петербурга, что свидетельствовало о происшедшем в обществе резком переломе в отношении к Лескову. Но не обошлось и без критики адрес писателя, дескать, по-прежнему искажавшего образы нигилистов.

Появление «новых людей» в хронике довольно символично. Оно приходится на тот момент разговора Туберозова с Дарьяновым о мире «старой сказки», когда протопоп высказывает своё желание умереть в нём, «с моею старою сказкой», и одновременно выражает опасения, что не сможет его осуществить. И как ответ на вопрос собеседника протопопа о том, «кто же может помешать» этому, из облака пыли вырастает тарантас с сидящими в нем князем Борноволоквым и его секретарем Термосесовым.

Цель прибытия петербургских гостей в патриархальную провинцию озвучивает Измаил Термосесов: «Пробирать здесь всех будем». Письмоводитель при беспринципном и бесхарактерном хозяине, он предлагает ему услуги «Серого Волка» при «Иване-Царевиче» и эту же роль с блеском разыгрывает в мире «старой сказки». Оба они – из бывших «красных», с той лишь только разницей, что Борноволоквов удачно «свернул» в «белые», в «сатрапы», а Термосесова никто брать не хочет, прежний «формуляр» мешает. Поэтому свою случайную встречу со «старым товарищем» в Москве на Садовой Термосесов расценивает как реальный «случай способности свои показать».

Лесков изображает бывшего «нигилиста» не только развращенным циником, не гнушающимся никакими средствами в достижении цели. Главное в Термосесове – действительно волчий «оскал», усугубленный нигилистическим атавизмом «прежде все разрушить», и склонность к доносам. Именно Термосесову принадлежит идея «хлестнуть по церкви», «подобрать и подтянуть» веру, «доказать вредность» попа Туберозова, и все это с одной только целью – зарекомендовать себя в глазах властей пригодным для получения выгодной вакансии в петербургской полиции. С образом Термосесова в хронику вошла атмосфера русской жизни 70-х годов, опознавательными знаками которой были слежка, доносы, цензура.

Осознающий неизбежность ухода патриархальной старины, Лесков завершает «Соборян» «прощанием с героями» – вначале уходят Туберозов и Бенефактов, затем

Ахилла Десницын, бывший самым олицетворением жизни. Уходят старгородцы, уступая дорогу новоприбывшим героям. Старое умирало, но новое, по Лескову, не обещало ничего утешительного. Возможно поэтому после «Соборян» писатель вновь обращается к жанру исторической хроники, открытому в прошлое, которое, в отличие от настоящего, согревало надеждами на жизнедатные силы русской нации в лице таких героинь, как «народная княгиня» Варвара Протазанова и подобных ей, и вселяло веру в исторические перспективы страны.

«Отходящая Русь». Лесков называл «Захудалый род» (1874) «любимой вещью». «Я люблю эту вещь больше "Соборян" и "Запечатленного ангела"», – признавался он в письме к А. Суворину. Как и в «Соборянах», повествование в «Захудалом роде» ведет хроникёр, младшая из рода Протазановых, Вера Дмитриевна Протазанова, или княжна В.Д.П. Ее «записки», обогащенные рассказами Ольги Федотовны, княгини Варвары Никаноровны, Доримедонта Рогожина, содержательно представляют семейную хронику, воспроизводящую историю дворянского рода. Лучшие страницы родовой истории Протазановых связаны с княгиней Варварой Никаноровной – главной героиней хроники.

Смыслообразующей основой «Захудалого рода» естественным порядком выступает понятие «род», но не в его социальноисторическом, а в этическом, историософском толковании – род человеческий. Это подтверждает и эпитафия, цитирующая слова из Ветхого Завета: «Род проходит и род уходит, земля же вовек пребывает» (Еккл. 1, 4), обращая читателя к тому Вечному, что пребывает всегда: Земля, Бог (Мосалёва Г.Л. Поэтика Н.С. Лескова. Ижевск, 1993. С. 77). Отсюда для Лескова главным в осмыслении дворянского рода является то, что обуславливает его органическую принадлежность к человеческому роду – чувство Родины, Дома, Веры, Любви, Памяти, Верности, Благодарности, Наследия...

Идеальной носительницей и охранительницей этих высоких чувств, что спасает протазановский род от «захудания», является Варвара Никаноровна, личность исключительная, в понимании Лескова воплощение национального идеала. Писатель не склонен распространять свою оценку героини на весь протазановский род. Но именно ей принадлежит заслуга обретения родом нравственного лица, приобщения его к вечным основам и ценностям человеческого рода.

Определённая судьбой представлять от «древнего», «владельческого» рода Протазановых, героиня, как отмечает семейный хроникер, «отнюдь не была почитательницей породы». Убежденная в том, что в России «есть знать, именитые роды, от знатных дел и услуг предков государству прославившиеся», княгиня Протазанова положила себе за жизненное правило «помнить, что горе тому, у кого имя важнее дел его». За это она слывет в окружающем дворянском обществе чудачкой, но ни одно дело не решается в губернии без ее совета и участия, в спорах ей принадлежит определяющее слово; ни у кого так зажиточно не живут крестьяне, как у Варвары Никаноровны Протазановой. Участие в народной судьбе героиня считает Богом данным правилом дворянского сословия, делом его чести. Не случайно род, к которому княгиня принадлежала по рождению, имел фамилию Честуновы. И она «им не даром досталась, а приросла от народного прозвания».

Принадлежность к роду означает для Варвары Никаноровны не избранность, а исполненное большой значимости жизненное положение, обязывающее, по ее мнению, «беречь и по мере сил увеличивать добрую славу предков». Это ощущение становится особенно понятно героине, когда она, потеряв на войне мужа, оказывается прямой наследницей рода, и теперь единственно от нее зависят его прочность и основательность.

Лесков изображает стоический женский характер. Даже в трагические минуты жизни – известие о смерти мужа – героиня не теряет самообладания. «Не было с княгиней Варварой Никаноровной ни обморока, ни истерики ... бабушка, стоя за

обеднею у клироса, даже мало плакала... не хотела, чтоб её видел кто-нибудь слабою и слезливою...». В состоянии глубокого вдовьего горя и ожидания ребенка она начинает заниматься хозяйственными делами, собирать и укреплять родовые земли в память мужа, на благо детям и упрочения протазановского рода, проявляя при этом незаурядные организаторские способности.

Протазанова-помещица умна, рачительна, строга, но всегда справедлива, в заботах о будущем никогда не забывает о настоящем, о тех, кто ее окружает и помогает, умеет быть благодарной людям. Подтверждением этому служит история с Грайвороной, трубачом мужа, бывшим с ним в последнем бою до конца, за что и обласкала его Варвара Никаноровна. За верную службу мужу пожаловала Протазанова и вольноотпускную крепостному человеку Патрикею Семенычу – одному из самых верных и преданных людей княгини, отказавшемуся оставить свою госпожу («её ... рабом ... умру»).

Вообще чувства верности и преданности отличают всех героев-протазановцев, будь то крепостная Ольга Федотовна или Марья Николаевна, «дочь слепого заштатного дьякона», или бедный дворянин Доримедонт Рогожин. Вместе с Варварой Никаноровной они ощущают себя одной большой семьей. Стоило только показаться Рогожину, что княгине угрожает опасность, как тут же, не раздумывая, они с Марьей Николаевной отправляются в далекий Петербург, чтобы успеть предупредить о возможной беде находящуюся там Протазанову. Подобно Патрикею Сударичеву, всю свою жизнь без остатка отдает княгине Ольга Федотовна. Отсюда вполне объяснимо, почему так тяжело дается Протазановой отъезд в Петербург: ему сопутствует разлука с домом и родным ее сердцу окружением. «Я в карете не могу жить», – признается героиня.

Вынужденная встреча княгини с давно оставленной столицей и ее обитателями – это встреча поместно-усадебной России и петербургского света, чуждого для таких, как Протазанова, и людей её круга. Варвара Никаноровна не приемлет эгоизма Петербурга и его собственнических настроений, духа приобретательства, нотлавное, ханжества в человеческих отношениях и особенно в вопросе веры.

Антипод христианки Протазановой – религиозная ханжа Хотетова. Протазановская вера освящена бескорыстными делами на благо народа. Графиня Антонида за «свою веру» требует особого отличия собственной персоны. Ведь это она «тратила своё ... несметное богатство» на монастыри. «Ею было восстановлено множество обедневших обителей; много мощей её средствами были переложены из скромных деревянных гробниц в дорогие серебряные раки...». И в то же время Хотетова совершенно забывает о том, в какой нищете живут принадлежащие ей крестьяне, что даёт право Протазановой заявить: «гробы серебрить, а мертвых морить – это безбожно».

Графиня Хотетова, рассчитывающая на награду за веру («она даже хлопотала об учреждении в России особого знака отличия за веру»), обрела в лице графа Функендорфа своего прямого союзника, для которого вера и выгода также являлись равновеликими. Расположив к себе «богомольную графиню», он приобрел верный шанс стать зятем Протазановой. И стал им, благодаря Хотетовой.

Но даже проиграв в поединке с петербургским ханжеством, Варвара Никаноровна продолжает сохранять независимость своего положения и своих суждений о современном дворянстве. Хотя сам Лесков по-прежнему, как и в «Соборях», сознает исход былой России, в «Захудалом роде» – исход России истинно дворянской, «родовитой», «именитой», наделенной «духом благородства», уступающей деляческой, внутренне опустошенной эпохе Функендорфов.

«Отходящая, самодумная Русь», представленная «начужине» «кривым дворянином», «умной, но своенравной княгиней, да двумя смертно ей преданными верными слугами и другом с сельской поповки», еще была жива. Но за стенами

петербургского дома Варвары Никаноровны Протазановой уже «катилась и гремела другая жизнь, новая, оторванная от домашних преданий: люди иные, на которых страна смотрела ещё как удивленная курица смотрит на выведенных ею утят». Однако этим «иным» людям из своего «ингерманландского болота» («как звали тогда Петербург люди, побывавшие за границей») невозможно было разглядеть и расслышать то, что оказывается доступным человеку, «отходящему», стоящему у раскрытого окна усадебного дома и слушающему, как «гудут, несясь в пространстве мировом, планеты», стараясь вообразить гармонию Вселенной.

Но не только о Вселенной думает и размышляет лесковская «отходящая Русь». В отличие от современного века, теряющего свое нравственное лицо, она озабочена тем, как «дух благородства поддержать от захудания». И помогают ей в этом Доримедонты Рогожины и Червевы, которые, «имея высокий идеал, ничего не уступают условиям времени и необходимости». Недаром Протазановой кажется, что «не по грамоте, а на деле дворянин» Рогожин «один своим благородством удивить свет может». Потому и летели рогожинские «Россинанты», «как птицы», а сам он «водил во все стороны носом по воздуху, чтобы почуять: не несёт ли откуда-нибудь обиду, за которую ему с кем-нибудь надо переведаться».

На фоне «дивных своею высотой и величием характеров» «отходящей Руси» становился более отчетливым скепсис княгини Протазановой; а с ним и лесковский скепсис в отношении дворянского сословия России, его исторических перспектив. Эта ситуация коренным образом повлияла на взаимоотношения писателя с редактором «Русского вестника» М. Катковым, печатавшим «Захудалый род», обозначив их разные мировоззренческие полюса. Неверие Лескова в общественную преобразовательную роль дворянства разведет его с журналом, которому он составил немалую «славу» своим «Очарованным странником» и «Запечатленным ангелом».

Лесков не потерпит вмешательства Каткова в текст хроники, не согласится с редакторскими правками. Оборвав её печатание («Захудалый род» кончать невозможно...»), он уйдёт из «Русского вестника». «Мы разошлись... Разошлись вежливо, но твердо и навсегда». Отторжение было взаимным. «Не нашим» назвал писателя Катков. Своим категорическим поступком Лесков провозгласил «нехотение подчиняться презренному и отвратительному деспотизму партий».

Работая над «Соборными» и «Захудалым родом», Лесков впервые за все писательские годы испытывает чувство творческого удовлетворения. Исторические хроники явятся своеобразным переломом в его литературной биографии. Более того, именно от протопопа Туберозова и княгини Протазановой – чистых духом, непреклонных в делах человеческой правды и совести – можно вести отсчет будущих лесковских героев-праведников, исповедующих вечные нравственные заповеди добра и справедливости, которыми, по мысли Лескова, можно спасти мир. Возле них и подобных им героев – швейцара Певунова («Павлин», 1874), дикаря-язычника («На краю света», 1875) и других – постепенно выздоравливал болящий дух Лескова. Вместе с ними он приобщался к тем жизнедающим силам, которые помогали окрепнуть духовно, преодолеть «посленекудовский» кризис и войти в зрелую полосу творчества.

«Я вырос в народе...» Лесковский человек. Лесков принадлежал к особому писательскому типу, обозначившемуся в русской литературе 1860–1870-х годов, – к писателям-разночинцам. В отличие от писателей-интеллигентов, они знали народ не понаслышке, но из непосредственного общения с ним. Самому Лескову в этом очень помогли «шкоттовские университеты»: «Мне не приходилось пробиваться сквозь книги и готовые понятия к народу и его быту. Я изучил его на месте. Книги были добрыми мне помощниками, но коренником был я. По этой причине я не пристал ни к одной из школ, потому что учился не в школе, а на барках у Шкотта». Огромный практический опыт и знание народа дала писателю и Орловщина.

Реальная жизнь и реальный человек для него являлись первостепенными. Но Лескова всегда увлекала жизнь, не укладывающаяся в схемы, равно как и удивительные человеческие характеры. Ему, много повидавшему за время бесконечных путешествий по России, в этом смысле было что рассказать. Он знал о русской жизни и в особенности о русском человеке такое, о чем, возможно, мало кто из писателей ведал. Поэтому не случайно существует понятие «лесковский человек», как знак особой, отдельной, цельной человеческой личности. Лесковский человек – лицо не столько социальное, сколько локальное. Это не мужик, не помещик, не нигилист. Это человек русской земли.

И как о самой России трудно сказать что-либо односложное, так и в отношении человека Лесков не спешит с однозначными утверждениями. О «лесковском человеке» можно отозваться подобно тому, как судят о квартальном Рыжове, герое рассказа «Однодум», когда на вопрос губернатора Ланского «Каков квартальный?», несколько простолюдинов «в одно слово отвечали»: «Он у нас такой-некий-этакой».

Русский характер у Лескова трудноуловимый, мерцательный в смыслах. При этом «лесковский человек» всегда таит в себе загадку, хитринку, чудаковатость – недаром он «такой-некий-этакой»! Очень точно определил героя «Разбойника» Л. Аннинский – простодушного мужичка с этим его хитрым «ась?»: «темный мужичок» (Аннинский Л. Лесковское ожерелье. М., 1982. С. 17).

Нельзя сказать, что Лесков до конца разгадал загадку национального характера. Но он, как никто другой из русских писателей, сознавал, насколько реальна эта загадка в характере русского человека. Именно поэтому его герои в большинстве своём люди «удивительные и даже невероятные»; зачастую «их окружает легендарный вымысел». Но, как утверждает сам автор, они «становятся еще более невероятными, когда удается снять с них этот налет и увидеть их во всей их святой простоте». Таков лесковский Голован («Несмертельный Голован»), которого народная молва сделала «мифическим лицом», «чем-то вроде волхва, кудесника», обладающего «неодолимым талисманом» и способного «на все отважиться и нигде не погибнуть».

На самом деле необыкновенные поступки героя имеют вполне реальное объяснение и, напротив, то, что толпа называет «Головановым грехом» – отношения Голована и Павлагеюшки, – в действительной жизни представляется исключительным явлением, если не из ряда вон выходящим. Простые люди, они любят друг друга небесной – ангельской любовью и не ропщут на судьбу, так как исповедуют высший человеческий закон – закон совести. Не случайно отец Петр говорит о Головане, что у него «совесть снега белей».

По этой же причине Павла и Голован, узнав в юродивом Фотее мужа Павлы – беглого солдата Фрапошку, негодяя по своей сути, – не выдают его: «Павла не выдала жалеючи, а Голован её любячи». «А ведь они из-за него все счастье у себя отняли!» – заключает рассказчик, хотя и он склоняет голову перед совершенной (в обыденности невероятной!) любовью героев.

Удивителен своими чистыми, высокими помыслами во имя счастья народа Василий Богословский («Овцебык»). Обреченный слыть «шутом», «блажным», «дурашным», он не перестает лаять в мыслях мечту создать общество равных людей.

Не обнесен дурацким колпаком и квартальный (позже ставший городничим) Александр Афанасьевич Рыжов («Однодум»), по мнению горожан и местных чиновников, «поврежденный от Библии» («Много Библии начитавшись и через это расстроен»). Но главной загадкой в городничем для проезжающего губернатора является его способность жить на одно жалованье; не имея на эту загадку ответа, он склонен усомниться в реальности Рыжова: «Такого человека во всей России нет». Однако Лесков не выдумывал своих «загадочных» героев. Он по большей части списывал их с натуры. Защищаясь от обвинения в искусственности образа Доримедонта Рогожина, Лесков писал И.С. Аксакову, что подобные чудные люди

накаждом шагу встречались во всех известных ему мелкопоместных губерниях. В 1883 г. он пишет свои юношеские киевские воспоминания «Печерские антики», которые первоначально назывались «Печерскими чудотворами». Но Лесков в письме замечает: «Если слово "чудотворы" (не чудотворцы) не хорошо зазвучит в ухе цензора, то можно поставить "антики"».

К их числу автор относит Евфимия Ботвиновского, которого в Киеве знали просто под именем «попа Ефима» или даже «Юхрима». Это был «простой русский поп, человек, может быть», и безалаберный, и грешный ("любил хорошее вино, компанию и охоту"), но всепрощающий и бескорыстнейший». Всем была известна «его громадная, прирожденная любовь к добру и сострадание». Однажды, чтобы помочь человеку, он «разорил свое собственное семейство». Поэтому, – замечает Лесков, – «когда при мне говорят о пресловутой "поповской жадности", я всегда вспоминаю, что самый, до безрассудности, бескорыстный человек, которого я видел, это был поп».

Но самым впечатляющим лесковским «антиком» является «преоригинальный, бедный, рыжий и тощий дворянин Доримедонт Рогожин», имя которого было переделано бабушкой (Протазановой) в «Дон-Кихот Рогожин». «Гол, как турецкий святой, – говорила она, – а в душе рыцарь». И действительно, Рогожина отличает обостренное, донкихотовское чувство справедливости. Неразлучный с кучером Зинкой, его Санчо Пансой, он рвался туда, откуда, казалось ему, несло «обидою», неустанное совершая свои фантастические «полеты» на конях-«птицах». Протазановский же дом стал для него домом – «оберегом», куда борец за правое дело мог вернуться «поправить здоровье и силы», а то и укрыться от возможного преследования властей. В рогожинской ситуации надежнее княгини Варвары Никаноровны никого не было. «Кто отдаст друзей в обиду, у того самого свет в глазах тает», – такого жизненного принципа придерживалась Протазанова, но защищала друга-«чудака» не только потому, что «оберегала свои глаза». Она уважала и ценила в Дон-Кихоте Рогожине его «золотое сердце», а также родственное им обоим чувство дворянского достоинства. «Да, я дворянин как надо, меня перервать можно, а вывернуть нельзя», – эта известная всей округе рогожинская формула отражала и протазановский дух.

Лесковским «антикам» присуще особенно ценимое писателем равнодушие «ко всяким высшим вопросам», которых избегала современная эпоха. Увлечённый «широкими думами» о вселенной, Рогожин обращает в свою веру Патрикея Сударичева, теперь по ночам вслушивающегося в небесную гармонию, «на которую намекнул ему рыжий дворянин». Сам же виновник сударичевских ночных бдений просиживает над монастырскими книгами, пытаясь «помутившимися от усталости глазами» проникнуть в метафизическую тайну «троичности во всем», разглядеть её в конкретности бытия.

Называя своих героев «антиками», «чудотворами», Лесков вкладывал в эти понятия высоко одухотворенный смысл. Чудаками и блаженными они были для всего сумбурного и несправедливого мира, их окружающего. В лесковском понимании это редкостные по душевному напряжению и творческим способностям люди, и именно они, по вере Лескова, «стоя в стороне от истории, сильнее других делают историю».

Таков **Левша** – самый фантастический из героев Лескова в одноимённом рассказе. Он всеми унижен на родине. Здесь никому не нужен его редкий талант, а он спешит из-за границы домой, чтобы передать государю, что нельзя ружья кирпичным порошком чистить – случится война, стрелять не будут. Но родина встречает Левшу самым жестоким образом. Его, больного, «свалили в квартале на пол, обыскали», «деньги обрали» и отправили умирать в простонародную Обухвинскую больницу. А Левша, и умирая, не о себе думает: ему «два слова государю непременно надо сказать» о том, как не подвести русской армии себя на войне испорченными ружьями, да только так и не был никем услышан смешной бедолага, мастер-патриот, который и на жалком своём смертном одре помнил лишь о пользе государству и народу русскому.

«Удивительным и невероятным» делает «лесковского человека» его одухотворённая красота, великая телесная и духовная сила.

От дьякона Ахилки («Соборяне») пошли чудесные, чистые сердцем лесковские богатыри. Сам Ахилла Десницын поражает тем, что в таком могучем человеке (в нем, по словам Савелия Туберозова, «тысяча жизней горит») живет душа ребенка. «Великовозрастное дитя», как его называет протопоп, он искренен в своих действиях и сокрушается от того, что за ним «по пятам идет беспорядок!»: «Не знаю я, отчего это так, и всё же таки, значит, это не по моей вине, а по нескладности, потому что у меня такая природа...» А «природа» Ахиллы такова, что он не только может «скакать степным киргизом» на гнедом долгогривом коне или на виду у публики вступить в состязание с комедиантом-великаном и победить его, но и быть молитвенником – «за себя и за весь мир умолять удержат праведный гнев на нас движимый!»

Преданный своей чистой детской душой отцу Савелию, Ахилла не покидает опального протопопа, не оставляет его одного и мертвого, находясь при нем три бессонные ночи за чтением Евангелия и непрестанно уговаривая покойного встать: «Баточка!.. Встань! А? При мне при одном встань!» Воспринявший неведомым образом дух почившего Туберозова, Ахилла уходит из мира, по словам Захария, «мудрым», сознающим его тщетность, возвращая небесам сохраненную среди мирной суеты свою невинную, ангельски чистую душу. С могучим Ахиллой, в котором «тысяча жизней горит», сходственен чувствительный тупейный художник из одноименного рассказа Лескова. Тупейный художник – это просто парикмахер. Убирающий крепостных актрис Аркадий обнаруживает в себе подобную Ахиллиной богатырскую душу. Любя актрису – танцовщицу графа Каменского, Аркадий решается бежать с ней, да неудачно. Через какой ад проходит он в графских пыточных подвалах! С какой отвагой и самоотверженностью сражается на войне! И все для того, чтобы выжить и вернуться к возлюбленной.

Подвиг души роднит тупейного художника с артельным главой старообрядцев Лукой Кириловым, когда тот в непогоду совершает переход с двумя иконами через ревуший Днепр. Но Луку, равно как и деда Мароя, согласившегося выдать себя за вора, укравшего икону с запечатленным ангелом, ведет не подвиг личного мужества. Ими движет нечто грандиозное – утоление «жажды единоплебия» с отечеством, т. е. желание жить со всею Русью единой православной верой.

Происшедшее с героями настолько велико по своей значимости, что дед Марой не выдерживает переполнившего душу блаженства – ему воочию видятся ангелы на мосту – и умирает. Но Лесков, по мысли Л. Аннинского, также знает, какая невероятная бездна сокрыта в человеческой душе, «какой зверь там дремлет». «И будит этого зверя не корысть и не подлость, не стечение обстоятельств.., а самая что ни есть естественная, всю душу забирающая любовь» (Аннинский Л. Лесковское ожерелье. С. 91).

Сам Лесков, несмотря на глубокое чувство, испытанное им Катерине Степановне Савицкой, с которой прожил тринадцать лет, так и не сможет никому и ничему, кроме литературы, отдать душу. Но в «Леди Макбет Мценского уезда» он вдруг предстанет «преклонившим колени перед страстью, тёмной её силой, "тусклым огнем желанья"» (Басманов А. Чающий движение воды // Басманов А. Старые годы. М., 1987). И опять перед читателем вырастает невероятный человеческий характер. Катерина Измайлова – образ неожиданный для Лескова. Говоря словами критика А. Басманова, рассказ о ней – это своеобразная трещина на зеркале лесковского мира, который, как полагал М. Горький, представляет собой иконостас святых и праведников.

Галерея праведников

«Беззаботливые о себе». В 1870-е годы в творчестве Лескова появляется тема праведничества, продолжающая оставаться главной до конца жизни писателя. Тогда же

возник цикл рассказов о «праведниках» («Однодум», «Пигмей», «Кадетский монастырь», «Несмертельный Голован», «Русский демократ в Польше», «Инженеры-бессребреники», «Человек на часах» и др.).

Слово праведник (Горелов А.А. Н.С. Лесков и народная культура. С. 234) у Лескова соотносится с человеком, постигшим истину (правду) жизни, проводимую и самим писателем. Несут её людям лесковские однодумы и очарованные странники, инженеры-бессребреники и несмертельные голованы ... бесценно стерегущие душу России. На них надеялся писатель, полагая, что ими будет спасена Россия. Истина (правда) жизни, по Лескову, заключается в евангельской беззаботливости о себе – постоянной готовности прийти на помощь другому человеку, в чувстве сострадания, бескорыстном служении людям, ибо каждый из живущих нуждается в тепле, любви, добре, утешении и понимании. Но каждый из живущих должен сам научиться любить и утешать. Поэтому человека-праведника Лесков открыл во всех слоях общества.

«Беззаботливые о себе» у Лескова в большинстве своем простые люди, невысокого звания, скромные, незамечаемые. Однако все они удивительно красивые люди. Красота их неброская, невидимая глазам, явленная редкой нравственной чистоты душой. Таковы воспитатели и врачи петербургского корпуса (**«Кадетский монастырь»**), привившие своим воспитанникам человеколюбие в условиях жесточайшего николаевского времени, и инженеры-бессеребреники, не пожелавшие служить злу. Живёт согласно священному писанию и собственной совести чудаковатый Однодум. Идут за советами люди к Головану, и, «должно быть, его советы были очень хороши, потому что всегда их слушали и очень его за них благодарили». Но этот богатырского склада человек с «умными и добрыми» глазами и светящейся «в каждой черте его лица» «спокойной и счастливой улыбкой» не оставляет людей и заботой на деле. С самоотвержением и «изумительным бесстрашием» он входил в «зачумленные лачуги», чтобы хоть как-то облегчить положение обреченных на неминуемую смерть: поил заражённых свежей водой и молоком и проделывал это ежедневно, после чего его имя «стали произносить с уважением в народе».

В лесковской галерее праведников стоит и Селиван (**«Пугало»**), несправедливо прославившийся в народе «пугалом». Но праведничество героя, по Лескову, связанное с евангельской проповедью добра, просветляет глаза и сердца людей: «Так всегда зло родит другое зло и побеждается только добром, которое, по слову Евангелия, делает око и сердце наше чистыми». И все окружающие вдруг увидели, какое «прекрасное и доброе лицо» у «колдуна» и «злодея» Селивана. А считали его таковым по причине нелюдимости; людей он всячески избегал и жил вместе с немощной женой на заброшенном постоялом дворе, куда «не заглядывал ни один проезжающий», потому и рассказывали о нем всяческие небылицы. Но никто не мог предположить, что увела его от людей единственно забота о девочке-сироте, дочери палача, «человека презренного в народе». Он «скрывал ее потому, что постоянно боялся, что её узнают и оскорбят», смирившись во имя другого человека с собственной участью изгоя, «пугала».

Праведники у Лескова не озабочены вниманием к себе окружающих, не стремятся к тому, чтобы их благородство было кем-то замечено (Хализев В., Майорова О. Лесковская концепция праведничества // В мире Лескова. М., 1983. С. 202). Завершая рассказ **«Человек на часах»**, Лесков пишет: «Я думаю о тех смертных, которые любят добро, просто для самого добра и не ожидают никаких наград за него где бы то ни было. Эти прямые и надежные люди тоже, мне кажется, должны быть вполне довольны святым порывом любви...» – любви и сострадания к другому человеку, нуждающемуся в них. Поэтому когда солдат Измайловского полка Постников, стоя ночью на часах у Зимнего дворца, слышал «отдаленные крики и стоны» со стороны Невы, то его первым, естественным порывом было «подать помощь утопающему».

Но Постников также «помнил и службу и присягу; он знал, что он часовой, а часовой ни за что и ни под каким предлогом не смеет покинуть своей будки». В

противном случае солдата на часах ожидали военный суд, а потом гонка сквозь строй шпицрутенами и каторжная работа, а может даже и расстрел. Однако стоньбы зов о помощи пересилили боязнь за себя. Часовой бросился к сходящим и сбежал на лёд.

С момента спасения солдатом Постниковым тонувшего человека начинают происходить события, не поддающиеся здравому объяснению. Переживая за оставленный пост, промокший часовой тут же возвратился к будке. Проезжающий мимо офицер выдает себя за героя-спасителя и намеревается ходатайствовать о награде за якобы совершенное геройство. В это время полковник Свинын, узнав о проступке Постникова от батальонного командира и боясь за собственную карьеру, не знает, что предпринять, чтобы обер-полицмейстер Кокошкин не смог доложить утром государю о случившемся. Сам же виновник всей суеты уже находится под арестом в казарменном карцере. И только «мудрость» служаки-оберполицмейстера все расставила по своим местам: было решено, офицера, привезшего спасенного утопленника, наградить и доложить о его благородном поступке Николаю Павловичу.

Но верхом абсурда во всей этой истории явилось наказание часового Постникова двумястами розгами как нарушившего свой долг. И таким образом в лице главного героя рассказа Лесков представил не только тип праведника, незримо творящего подвиг человеколюбия, но и жертву произвола и беззакония.

В ряду лесковских праведников особо выделяется фигура странника-богатыря Ивана Северьяновича Флягина. По сравнению с Се Ливаном или Голованом, праведниками по жизни, Флягина трудно назвать таковым. Иван Северьянович находится лишь в самом начале праведнического пути. Не случайно повесть «Очарованный странник» имеет «распахнутый» финал. Лескову было важно показать, насколько трудна и драматична дорога героя (и подобных ему людей) к обретению своего земного предназначения.

«Очарованный странник». Повествование в «Очарованном страннике» начинается с того, что юный Иван «возлюбил коня». И восхищали его те кони, что «простозверь, аспид, василиск», те, что «устали... никогда не знали», одним словом, дикие кони, а не смиренные заводские, на которых «даже офицеры могут сидеть». Под стать мальчишеской страсти был и Иванов характер – по-русски удалой, залихватский, безудержный. Нет в нем никакой сдерживающей струны, опорной точки. Вот и получается, что в азарте, запале, фореиторском озорстве нагнал Иванвоз, на котором спал старичок-послушник, и изо всей мочи ударил старика «вдоль спины кнутом». С тех пор станет приходить к нему во сне тот монах и плакать, что умер без покаяния. От него-то Иван узнал и свою судьбу: много раз погибать и ни разу не погибнуть, пока не придет настоящая гибель, и тогда пойдёт он в чернецы, как мать Богу обещала.

Предначертанное свыше роковое движение героя «от одной стражбы к другой» не замедлило сказаться. Начало было положено, когда Иван вместе с лошадью сорвался в пропасть, потом история с голубятами и последовавшее за ней наказание, чуть не приведшее его к самоубийству... Все, как предсказал Флягину монашек, – много раз погибать и ни разу не погибнуть...

Словно по наитию чьей-то злой воли, обрушивается на лесковского героя жизнь. И слишком часто не выдерживает Иван Флягин ее давления, как в случае с цыганом, толкнувшим его на занятия конокрадством. Вот когда сказывается отсутствие в нем крепкого нравственного стержня, разницы между добром и злом. Так начинается хождение «по мукам жизни» Ивана Северьяновича. А дорога, на которую выходит герой, за каждым поворотом таит неожиданные препятствия. Как будто возымели над ним власть неведомые чародейские силы, околдовали его. «Я многое даже не своею волею делал», – признается слушателям Флягин. Сам он склонен объяснять происходящее с ним «родительским обещанием» или, по его же словам, «призванием». Эта власть рокового начала и делает его «очарованным странником», а еще, по Лескову, «очарованным богатырем», который, подобно древнему витязю из русских

былин, погружен в мертвый сон, обессилен вражьиими чарами. Однако горестные скитания Ивана Северьяновича обусловлены и вполне реальными причинами. Он уходит с цыганом-конокрадом, потому что не хочет возвращаться в графский дом, к своему наказанию – «в аглицком саду для дорожки молотком камешки бить». Бежит в Рынь-пески, спасаясь от возможного преследования полицией за смерть богатыря Савакирея. Уходит в монастырь по той причине, что «дется было некуда».

Немало содействуют скитальчеству Ивана и чары внутренние (Горелов А.Л. Н.С. Лесков и народная культура. С. 208), в первую очередь обостренное чувство собственного достоинства. Недаром мальчик так любит диких коней, что, как птицы, тоскуют в неволе, «от стен шарахаются», околевают от жажды и голода, но не смиряют гордыни, не поддаются воспитанию. Для него лучше стать «разбойником», чем «завтраи послезавтра опять все то же самое, стой на дорожке на коленях, да ... молотком камешки бей». Больше того, душевная гордость Ивана не дает снести насмешки окружающих, что за «кошкин хвост» осужден он «гору камня перемусорить». Значительно утяжеляют жизнь героя импульсивность и безоглядность, свойственные русскому человеку. Лишь графинина горничная «ручкой хватя» Флягина по щеке, как он, «долго не думая» («с детства был скор на руку»), «схватил от дверей грязную метлу, да ее метлою по талии...», или, потрясенный унижительным наказанием за графскую кошку, мгновенно принимает решение удавиться. Не подоспей цыган, «я бы все это от моего характера пресвободно и исполнил», – признается Флягин.

Русский характер у Лескова не только широк и доверчив, но и поразительно легок попаданием в зло, отчего не схож богатырь Флягин с Ахиллой Десницыным.

Ахилла – младенческая душа, а Флягин – убийца, вор, преступник. И как легко расстается он со злом. Трижды убил – и вроде никакая грязь на него не липнет. Своровал – и ладно. Обманывал – так ведь пришлось! В результате лесковский герой оказывается в конфликте не только с внешними обстоятельствами, драматизирующими его жизнь, но и с самим собой, собственной натурой.

Победить себя, обрести равновесие необъятных сил, расходуемых впустую, и нравственного идеала становится возможным иб мере прохождения Иваном Северьяновичем неохватного, как пространство России, и запутаннейшего жизненного пути, на котором он и барам своим сумел крепко насолить, и со степным богатуром жестоко на ремнях подрался ради красавца жеребца, в татарском плену долгие годы подщипленным сидел, опалил сердце страстной и жертвенной любовью, безумным загулам предавался, помог любимой, не стерпевшей измены пустого человека, расстаться с жизнью, подвиг военный совершил, в офицеры выслужился, сменил военный мундир на рясу...

И ведут Флягина по дороге жизни, как манка, чувство прекрасного, очарованность миром, являющиеся доминантой характера лесковского странника. Так в повести открывается вторая сторона смысла поэтической формулы «очарованный странник».

Сродственное душе Ивана Северьяновича чувство прекрасного явлено красотой коня. («И чувствую, что рванулась моя душа к ней, к этой лошади, родной страстию».) Очаровывая, уводит героя вслед за собой красота песни, которая «то плачет, то томит, просто душу из тела вынимает, а потом вдруг как хватит совсем в другом роде и точно сразу опять сердце вставит...»

Стремление обладать красотой обращает все существо героя в мощный, безотчетный порыв. Кажется, спроси татарин у Флягина за коня «не то что ... душу, а отца и мать родную, и тех бы не пожалел». Безудержно сыплет он деньги на поднос Грушеньке, а потом и вовсе «пустил свою душу погулять вволю» – пошёл перед Грушею вприсядку, опьяненный её красотой. Позже герой Лескова скажет, что за такую красоту «восхищенному человеку погибнуть ... даже радость».

Вслед за восхищением женской красотой придет к Ивану Северьяновичу глубокое чувство любви к цыганке Груше, в котором обнаружится желание не только разделить с любимой ее боль и страдание, но и сохранить ее душу неоскверненной. Для Флягина жертвенная любовь к Груше становится моментом осознания истины жизни, своеобразным итогом многотрудного странничества, за которым уже начинается путь праведника – человека, «беззаботного к себе». Пока же бескорыстная «рекрутчина» и воинский подвиг Ивана Северьяновича связаны единственно с отмаливанием Грушиной души. Но недалеко то время, когда пробудится в герое Лескова потребность высшего жертвенного подвига во имя народа. В воздухе запахло войной, и Иван Северьянович ждет только часа сбросить рясу со своих богатырских плеч, опоясаться мечом и отдать жизнь за народ.

«Мне за народ очень помереть хочется», – флягинская фраза, достойная эпического героя-богатыря, живущего свершениями деяний во имя своего рода, венчает итог странствий Ивана Северьяновича – будущего праведника. В финале он предстает личностью в силе и мощи духовной высоты и нравственной стойкости, обретшей смысл жизни в простой истине – жить для других.

Об этой открывшейся лесковскому герою истине (правде) жизни рассказал непосредственно он сам, как мог, по-своему, на своем языке, без вмешательства автора. История очарованного странника много проиграла бы, поведай ее не сам Иван Флагин в своей неторопливой, простодушной и рассудительной манере, чудесно оттеняющей невероятность происходящего с рассказчиком.

Лесковский сказ

В произведениях Лескова очень часто решающее значение приобретает фигура рассказчика, участника или свидетеля тех событий, о которых идет речь. Так было в «Запечатленном ангеле», «Тупейном художнике». Рассказчиком у Лескова становится или главный герой, или второстепенный персонаж. Важно одно – этот человек должен быть оригинальный, наделенный особым видением рассказываемых событий, обладающий своеобразной речевой манерой. Выбор рассказчика очень важен, именно он даёт окраску всему содержанию. И тут Лесков никогда не ошибался. Он был непревзойдённым мастером сказа – такой формы повествования, которая характеризуется установкой на устную речь рассказчика. Сказовая манера не является открытием Лескова. Однако, в отличие от Пушкина, Гоголя, Даля, Вельтмана, Достоевского, использующих сказ эпизодно, лесковская проза почти целиком погружена в атмосферу рассказывания (сказывания).

Лесковское «Кружево разговорной речи»(М. Горький). Используя сказ, Лесков, по его словам, развивал в себе умение «овладеть голосом и языком своего героя». Для этого он «внимательно и много лет прислушивался к выговору и произношению русских людей на разных ступенях их социального положения», в результате чего лесковские «священники говорят по-духовному, мужики по-мужицки, выскочки из них и скоморохи – с выкрутасами...»

Однако писатель не старался буквально передать живую речь той среды, которой принадлежит выбранный им рассказчик. Его странные словечки не подслушаны в народе, а придуманы самим Лесковым – «клеветой», «нимфозории», «буреметр», «мелкоскоп», «водоглаз», «студинг», «тугамент», «полшкипер»... Но не ради пустой игры он занимался словесным изобретательством.

Словотворчество лесковских героев начинается там, где они сталкиваются с явлениями, непонятными неграмотному простому человеку. И тогда возникают: Аболон Полведерский (Аполлон Бельведерский), керамида (пирамида), долбница умножения (таблица умножения), нимфозории (инфузории) и т. п. В нарочитой неправильности, причудливой вязи фраз, необычных языковых сочетаниях (как в «Очарованном страннике», где сливаются в один сплав такие слова, как «форсисто»,

«манера» и «блещание», «жарынь», «обнагощённый»), обнаруживает себя язык простонародья, как бы ещё не дошедший до сознания, не переработанный им. Именно таким языком говорят у Лескова герои из самой толщи народной, из глубины русской жизни. Такой язык не прост для читательского восприятия, но он завораживает своей меткостью и выразительностью: например, «умом виляет», «по дороге ноги рассыпали», «разговорная женщина», «глаз пристрелявши». Лескова упрекали в «порче» русского языка, не представляя, насколько богата русская народная речь и насколько плодотворно её сочетание с литературным языком, который она удивительно освежала. «Кудесником, волшебником слова остался в великой русской литературе Лесков», – так напишет Ю. Нагибин.

«Писатель в справедливости суровый» (И. Северянин). В середине 70-х годов Лесков заметно склоняется к пересмотру путей своей жизни и литературного творчества. Означенное во многом разрывом с «Русским вестником» состояние «переоценки ценностей» незамедлительно сказывается во время его второй заграничной поездки летом 1875 г. – Вена, Париж, Мариенбад, осенью – через Прагу и Варшаву – возвращение в Петербург. Из-за границы Лесков вернулся с явно изменившимся отношением к церкви. «Вообще сделался "перевертнем" и не жгу фимиамом многим старым богам».

В жизни писателя наступает полоса откровенной материальной нужды – в журналах его отказываются печатать, хотя многие редакции, несомненно, ценят лесковское перо. В немалой степени причиной этому является оклеветанность Лескова – «близок к III отделению». В таком состоянии к нему вновь возвращается извечно томящий его вопрос – «Чей я?» И, как всегда, Лескову помогает главное дело жизни – творчество.

Однако реальная жизнь «трогала» писателя, отрывала от любимого занятия. Гнев духовенства навлекли на Лескова «Мелочи архиерейской жизни» (1878), названные в официальной прессе «дерзким памфлетом на церковное управление в России».

В откровенно иронической тональности воссозданы бытовые картины жизни русского архиерейства, отражавшие вседневное существование чиновников от церкви и изобличавшие отсутствие в них и проблеска того основного, что официально представляет высокое церковное лицо – напряженной духовной жизни. И здесь авторской задаче гораздо более содействовали искусно выписанные «мелочи» и жанровые сцены с сопутствующими им хлесткими комментариями и репликами, нежели сатирические антиклерикальные обобщения.

Каким колоритным изображен орловский владыка Смарагд, справляющий вечернюю трапезу с приехавшим к нему «каким-то важным чиновником центрального духовного учреждения», когда, «подобрав свою бархатную рясу» с резвостью, «чтобы не распустить компанию», он припустил за недостающим вином! И сколь художественно выразительна фигура дьячка-трубадурка Лукьяна, имевшего, «благодаря крутым завиткам на висках и обольстительному духовному красноречию», «замечательные успехи» у женского пола и немало через это страдавшего!

В потоке «мелочей» архиерейского обихода возникают претерпеваемые духовными пастырями случаи тяжелых припадков «геморроидального свойства» и несварения желудка, а также моционы для борьбы с ожирением и пр. Сознательный подбор примеров, относящихся к самому низшему «регистру» бытового «закулисья» церковной жизни, был призван обнаружить человеческую заурядность тех, кто претендовал на исключительное положение в духовной сфере общественного бытия. В этой ситуации становилось очевидным, что церковь и русского обывателя разделяет одна лишь ряса, под которой скрывается обыкновенный чиновник, страдающий геморроем и несварением желудка.

Дерзок Лесков не только с церковью, но и в отношениях с правительственной администрацией. Как следствие этого, министр народного просвещения предлагает

ему, члену ученого комитета, подать в отставку: он отказался. 9 февраля 1883 г. Лесков был отчислен от министерства «без прошения». Все последующие двенадцать лет жизни он посвящает без остатка творчеству, много читает (его библиотека насчитывает около трёх тысяч томов), занимается коллекционированием, библиофильством. Дружит с издателем Н. Лейкиным, этнографом С. Максимовым, художником Н. Ге, критиком В. Стасовым. Особенно близко сходитя с Л. Толстым, испытывает несомненное влияние Толстого, работая над «Томленьем духа», «Фигурой», сказаниями, легендами, сказками. Лескова с Толстым сближал особый этический пафос их жизненных исканий. Поэтому он последовательно защищал христианский гуманизм писателя, разделял его желание «указать» в Евангелии не столько «ифуть к небу», сколько «смысл жизни». Хотя в одном из последних рассказов («Зимний вечер») он так ударил по толстовству, что Софья Андреевна отказала ему от дома. Но Лесков, при всем уважении к Толстому, не смог принять толстовство как догму, как утопический рецепт перестройки человеческой природы и человеческих отношений. Между тем именно Толстой усилил в Лескове остроту его критического взгляда на действительность, и в этом состояло его главное значение для эволюции Лескова.

В 1890-е годы в творчестве Лескова становятся заметно ощутимыми сатирические тенденции. Праведническая тема не исчерпана, но она отходит на второй план. В это время создаются произведения жесткие, чрезмерно критические: «Загон», «Зимний вечер», «Дама и Фефела», «Импровизаторы», «Заячий ремиз»...

К концу жизни Лесков не стал сторонником революционных преобразований. Однако он все настойчивее пишет о необходимости общественных перемен в России, зримо представлявшей ему темным «загоном», сквозь стену которого лишь кое-где пробиваются слабые лучи света. Драматической виделась Лескову судьба страны, обрекаемой волей инертных российских сил на отгороженность «китайской стеною» от европейских государств. В этой ситуации, по мысли писателя, ей в первую очередь грозили тяжелые последствия технической отсталости.

Изобличая застой русского общества, Лесков подкрепляет свои резкие и гневные выпады против узости национального и государственного мышления ссылками на документальные факты. Он рассказывает о неудачной попытке «старого» Джеймса Шкотта заменить древнюю соху и борону легкими пароконными плужками Смай ля. При этом писатель не щадит русское крестьянство, изображая его недалеким, забитым, не только не понимающим экономических выгод использования новой техники, но и по-прежнему не имеющим собственного мнения в разговоре с баринном. «Это как твоей милости угодно», – прозвучало из толпы в ответ на вопрос графа Перовского: «Хорошо ли плужок пашет?». Недалеко от рабски покорных крестьян ушел и сам граф, боящийся невольно впасть в государеву немилость, а поэтому отказывающий новатору англичанину в поддержке.

Тупой и темной массой предстают мужики и в истории, связанной с попытками молодого Александра Шкотта переселить их жить в «каменную деревню» с баней, школой, отменить «лечение» сажей, завести кирпичеделательную машину. Не желающие расставаться с курными избами, они, в ответ на сделанное предложение, предпочитают пойти в острог, чем переселиться в ими же к тому времени загаженные каменные дома.

Нравственную деградацию крестьянства автор напрямую соотносит с ценностными ориентирами российского политического режима, поощряющего, ко всему прочему, выпуск брошюр, в которых научно обосновываются «вкусы и привычки нашего доброго народа», в частности, его природную предрасположенность к жизни в «куренке»: здесь тепло и «в воздухе чувствуется легкость», и на широкой печи «способно» спать и онучи и лапти высушить.

Процесс морального упадка и разложения, по мысли Лескова, еще в большей степени характеризуют современное дворянское общество. Исследованию этой

проблемы посвящен рассказ «Зимний вечер», в котором центральным является мотив оподления человеческой души (Столярова И.В. В поисках идеала. Творчество Н.С. Лескова. С. 220). События разворачиваются в одном из петербургских особняков, где встретились за непринуждённой дружеской беседой две немолодые приятельницы. За время её течения в доме появляются и оказываются втянутыми в женский разговор родственники хозяйки – сыновья, племянница, брат, и таким образом на страницах рассказа постепенно складывается «портрет» дворянской семьи, крайне неблагополучной, отягощенной внутренними раздорами, а главное, обнаруживающей нравственное нездоровье всех её членов, за исключением Лидии – племянницы хозяйки дома. Положение девушки здесь незавидное. Не случайно швейцар замечает вослед уходящей и прячущей заплаканное лицо Лидии: «Эту тут завсегда пробирают».

Но «пробирать» людей – это «ремесло» хозяйки дома и её гости. Из многочисленных замечаний, реплик и просто обмолвок разговаривающих, а также попутного авторского комментария становится очевидным содержание этого «ремесла» – полицейский сыск, к которому имеют прямое отношение приватно беседующие дамы (Бухштаб Б.Я. Тайнопись позднего Лескова // Творчество Н.С. Лескова. Курск, 1977. С. 79–92). Самыми яркими подтверждениями причастности приятельниц к службе в полиции является присутствие на их лицах «не женского, официального выражения», особенно когда речь заходит об общественно неблагонадежной Лидии, намерение хозяйки дома настрочить донос на курсы, где учится девушка, и говорящее имя «Камчатка», которым нарекает свою госпожу одна из служанок, при этом не сомневающаяся, что его обладательница не только отправляет людей на Камчатку, но и сама достойна аналогичного наказания.

Лесков саркастично характеризует и собеседницу хозяйки – «кроткую лань» с навыками шантажистки и отравительницы. Но главное, что хочет он донести своим повествованием, это мысль о духе нравственного растления, который владеет барским домом и его обитателями. Причем самыми отвратительными существами выступает прислуга. В то время, когда хозяйка, сказав, что хочет сделать покупки в лавке, а на самом деле отправляется «дать наилучший отчет на своем месте», в полицейском участке, особняк переходит в руки служанок, «домашних мышей», беспрепятственно проникающих в будуар – тайник госпожи. В ход идет «подобранный ключик» от её стола, почтовая бумага, папиросы, пудра; полная же раскованность и обыденность поведения служанок в господских покоях является подтверждением тому, что находятся они здесь не в первый раз. Слуги не уступают хозяевам и их гостям в способностях шантажа и вымогательства. Мастерски проделывает это с Валерианом, сыном госпожи и своим любовником, горничная, при этом не скрывающая дерзкого и презрительного к нему отношения.

Растленную атмосферу в доме в значительной степени усугубляет неодолимая животная похоть, в равной степени свойственная и благородной гостье, и домашней прислуге. Безудержная страсть заставляет пожилую даму любыми средствами добывать деньги, чтобы оплатить игорные долги молодого любовника. Сознание же кухарки поглощено влечением к мальчикам. Лесков показывает и результаты «темных дел природы» на примере тринадцатилетнего подростка, выходящего из кухаркиной комнаты с мечтой об обещанном гулянье и будущих часах, которые он «попросит ее купить ему». В качестве антипода уродливой жизни барского дома в рассказе представлено новое мировидение, основанием которого Лесков мыслил в первую очередь христианскую мораль и дело на благо «тем, кому тяжело». Связывающий преобразование общества с приходом людей, наделенных высоконравственным сознанием, Лесков выводит образ молодой героини Лидии, слышащей «шум» приближающейся иной жизни и иных «характеров». «Они впереди... И они придут, придут... Мы живы этой верой!»

Лескова волнует то, чем оборачивается для человеческой личности гнет современной действительности. И его вывод в «Заячем ремизе» оказался столь устрашающим, что ни один журнал не отважился напечатать этот рассказ при жизни писателя. В центре рассказа – комическая и горестная история Оноприя Перегуда из Перегудов – заурядного обывателя, ревностно несшего службу станового, пользующегося уважением крестьян за бесстрашную ловлю конокрадов и закончившего свои дни в сумасшедшем доме, мирно вяжущим шерстяные чулки для своих братьев – умалишённых.

Все в жизни Перегуда было мирно и спокойно, пока вышестоящие инстанции не потребовали от него «провидения настроения умов в народе» и поимки «сицилистов». Усердию героя в исполнении повеления нет предела. Чего только не делает он: строчит доносы, устраивает погони и облавы, хватает невиновных. В свою очередь, его самого гонит неотвязный страх невыполнения спущенного предписания. Не выдерживая обрушившихся на него ответственных забот, Перегуд сходит с ума. Но тихое помешательство становится для лесковского героя спасением от жизни. Он ушел в свое безумие, как уходят в монастырь. Одно только тревожит Перегуда в сумасшедшем доме: «здесь немножко очень сильно шумят...» И потому он всегда ждет спасительной ночи, чтобы улететь в «болото» и там среди кочек высиживать цаплины яйца, «из которых непременно должны выйти жар-птицы». Однако и это для Оноприя Перегуда не главное. Герой хочет подарить людям некое знание (оно засияет выписанными им буквами по небу), которое поможет «ужаснуться» тому, «что они делают», и «понять то, что им надо делать». «Тогда – уверен Перегуд – и умирать не будет так страшно, как нынче! Он все напечатает прямо по небу: это очень просто...» Поразительно, но перед читателем предстает всё тот же лесковский праведник! Мечтательный мудрец в сумасшедшем доме, который помимо всего прочего делает маленькое, незаметное доброе дело – вяжет шерстяные чулки, чтобы рядом с ним живущим было чем прикрыть босые посиневшие ноги. «Заячий ремиз», написанный за несколько месяцев до смерти Лескова, стал его лебединой песней.

Поздние произведения писателя создавались в атмосфере достаточно мирной. Новое поколение относилось к нему с уважением и приятием. За год до смерти Лескова появилась статья М.О. Меньшикова, в которой он был назван после Льва Толстого самым крупным писателем из старой школы. В 1889 г. с Лесковым случился первый приступ сердечной астмы. Причиной этому явится запрещение готового к выходу тома его собрания сочинений с очерками о русском духовенстве. Боли в сердце будут сопровождать его до последних дней жизни. Сам Лесков считал свою болезнь результатом тридцатилетнего тяжелого литературного пути.

Он доживал, много трудясь в своем кабинете среди гравюр и картин, многочисленных фотографий, запечатлевших прекрасные лица, бесчисленных портретов, старых книг... Завещал похоронить его по самому низшему разряду, поставив на могиле простой деревянный крест, и просил на похоронах никаких речей не говорить. Воля покойного была выполнена. После долгого забвения этот замечательный русский писатель возвращен в русскую литературу. А его праведники так и продолжают оберегать русскую душу, укрепляя ее «беззаботливостью о себе».

Основные понятия

«Лесковский человек», праведничество, герой-праведник, рассказчик, сказ.

Вопросы и задания

1. Какие факты биографии Лескова обусловили его писательскую судьбу?
2. Почему службу у Шкотта можно назвать «жизненными университетами» Лескова?

3. Подготовьте (с привлечением дополнительного биографического материала) сообщение на тему: «Киев в судьбе Лескова».
4. Охарактеризуйте обстоятельства «пожарной катастрофы» (Л. Аннинский) и ее роль в судьбе Лескова.
5. На ваш взгляд, роман «Некуда» справедливее называть «полемическим» или антинигилистическим? К какому определению вы более склоняетесь и почему? Объясните смысл названия романа.
6. Что стоит за понятиями «лесковский человек», «герой-праведник»? Как раскрываются они в творчестве Лескова?
7. Почему герои Лескова зачастую «удивительные и даже невероятные» люди? Что делает их таковыми? Покажите это на примере «Несмертельного Голована», «Однодума» и «Левши».
8. В чём заключается феномен очарования Флягина?
9. Охарактеризуйте поздний период творчества Лескова в его основных проявлениях: настроения писателя, литературные и духовные связи, проблематика произведений и пр.
10. В творчестве каких писателей XX в. имеют место лесковские традиции? Подготовьте сообщение на тему «Лесков и Замятин».

Литература

1. Аннинский Л. Лесковское ожерелье. М., 2000.
2. В мире Лескова. Сборник статей. М., 1983.
3. Видуэцкая И.Л. Николай Семенович Лесков. М., 2000.
4. Горелов АЛ. Н.С. Лесков и народная культура. Л., 1988.
5. Дыханова Б.С. «Запечатленный ангел» и «Очарованный странник» Н.С. Лескова. М., 1980.
6. Евдокимова О.В. Мнемонические элементы поэтики Н.С. Лескова. СПб., 2001.
7. Капитанова Л.А. Н.С. Лесков в жизни и творчестве. М., 2002.
8. Лесков АЛ. Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памятям: В 2 т. М., 1984.
9. Старыгина Н.Н. Лесков в школе. М., 2000.
10. Столярова И.Л. В поисках идеала: Творчество Н.С. Лескова. Л., 1978.
11. Троицкий ВЮ. Лесков-художник. М., 1974.
12. Тюхова Е.Л. О психологизме Н.С. Лескова. Саратов, 1993.

АНТОН ПАВЛОВИЧ ЧЕХОВ

(1860–1904)

План:

1. Эпоха 1880-х годов
2. Начало творческого пути. Чехов-моралист
3. Творчество А. Чехова второй половины 1880-х – начала 1890-х годов:
4. переход в область «серьёза»

Антон Павлович Чехов – последний русский классик XIX в. – входит в литературу в начале 1880-х годов, а завершается его творческий путь в начале следующего, XX столетия. Чехов принадлежит сразу двум существенно различным эпохам русского и мирового литературного процесса, что позволяет, с одной стороны, определить его творчество как завершение традиции русского классического реализма, а с другой, и с не меньшим основанием – как преддверие духовных и стилистических открытий литературы новейшего времени.

Эпоха 1880-х годов

1880-е годы, время созревания и расцвета чеховского таланта, – особый период в жизни русского общества, специфическая атмосфера которого наложила печать на все творчество писателя и во многом предопределила своеобразие его художественного видения.

Во-первых, это время смены литературных поколений. На рубеже 1870–1880-х годов умирают и, соответственно, сходят с литературной арены едва ли не все великие писатели, творчество которых составило славу русской литературы середины XIX в.: Некрасов, Достоевский, Тургенев, Салтыков-Щедрин. Из «великих» по-прежнему продолжает творить только Лев Толстой, однако именно в 80-е годы его литературная деятельность меняет свой характер, становясь отражением идей его религиозно-этической проповеди. С их смертью, или, как у Л. Толстого, переориентацией на новые формы, уходит в прошлое и жанр большого романа, поднимающего глобальные вопросы современности, рассматриваемой сразу в нескольких тематических плоскостях – исторической, социальной, психологической, философской.

Во-вторых, после убийства народовольцами в 1881 г. царя Александра Презко меняется общественная ситуация в стране. На смену неустойчиво-либеральному двадцатипятилетию правления Александра II приходит откровенно консервативное правление Александра III, государственная политика которого направлена на сворачивание многих либеральных, реформаторских завоеваний его отца. Для представителей демократической общественности, от оппозиционно настроенной радикальной интеллигенции до более умеренных либеральных кругов, случившееся означало предательство интересов прогресса и наступление эпохи «безвременья». С другой стороны, может быть, как раз из-за консервативной жесткости Александра III его эпоха оказалась более мирной и спокойной, чем эпоха его предшественника – время повышенного общественного возбуждения, зачастую выливавшегося в прямо угрожавшие общественной стабильности политические эксцессы типа бунтарского движения разночинной молодёжи в 1860-е и «тираноборческого» народнического терроризма в 1870-е годы. Не одни консерваторы, а вся Россия была потрясена бесчеловечностью кровавого убийства царя-реформатора, и само сворачивание либеральных реформ шло на фоне общей усталости от мощных общественных потрясений (своеобразной художественной параллелью которым можно считать большие жанровые формы, появляющиеся в эпоху Александра II, – от поэмы «Кому на Руси жить хорошо» до романа-эпопеи «Война и мир» и «Братьев Карамазовых») и переключения интереса со всего грандиозного и масштабного на мелкое и частное,

связанное уже не столько с судьбами страны и истории, сколько с судьбой обыкновенного, «среднего» человека в ее бытовых каждодневных проявлениях.

1880-е годы – также время окончательной утраты культурной инициативы представителями дворянского сословия. Несмотря на попытки правительства Александра III реанимировать дворянский «дух», с тем чтобы несколько приостановить начавшийся при Александре II процесс широкой демократизации русского общества, плоды реформы давали себя знать: в русской культурной среде число выходцев из непривилегированного сословия разночинцев неудержимо росло. Однако в большинстве своём это были не политические радикалы, вдохновлявшиеся примером разночинцев-шестидесятников, враждебных дворянской культуре, а иногда и культуре как таковой, а, напротив, люди, остро чувствующие недостаток в своём образовании, которое не было получено ими «по наследству», и активно стремящиеся приобщиться к культурным традициям предшественников. Именно к такого типа разночинцам принадлежал Чехов, внук крепостного крестьянина, сын провинциального купца, владельца бакалейной лавки в городе Таганроге, и мещанки, а также многие его друзья и знакомые из круга литераторов и художественной интеллигенции, среди них – А.С. Суворин, человек, сделавший фантастическую карьеру, писатель, театральный критик, издатель и владелец крупнейшей русской газеты «Новое время», в которой во второй половине 1880-х – начале 1890-х годов много печатался Чехов.

Начало творческого пути. Чехов-моралист

Свой творческий путь Чехов начал как писатель-юморист. В первой половине 1880-х годов он активно сотрудничает в юмористических журналах развлекательного характера, таких как «Стрекоза», «Будильник», «Осколки» и др. Стремясь угодить вкусам своих читателей, невзыскательной публики, в основном принадлежащей к мещанской и чиновничьей среде, а также из политических соображений (чтобы избегать столкновений с цензурой) редакторы этих изданий предписывали печатающимся в них авторам не затрагивать острых социальных тем, а всего лишь веселить публику рассказами о забавных случаях, происходящих в служебной и семейно-бытовой жизни обыкновенного среднего человека – среднестатистического обывателя. Жанром, наиболее часто используемым в этих целях, был короткий смешной рассказ с неожиданной концовкой или сценка, короткое повествование очеркового типа, построенное в основном на комическом диалоге персонажей. Ранний Чехов практически никогда не выходит за предписанные жанровые рамки, он тоже «всего лишь веселит публику». Однако эта сознательная установка на «безыдейность» не только не помешала ему создать такие шедевры юмористической прозы, как «Жалобная книга» (1884), «Хирургия» (1884), «Налим» (1885), «Лошадиная фамилия» (1885) или «Драма» (1887), не имеющие в себе никакой обличительной тенденции, но и стала одной из основ его будущего писательского кредо – изображать жизнь вне готовых и заданных мыслительных конструкций, вне общепринятых стереотипов ее оценки, из какой бы высокой и благородной идейной доктрины эта оценка ни проистекала.

Характерным образцом такого «стереотипного» сознания было для Чехова в тот период сознание носителей оппозиционной правительству демократической и либеральной идеологии, в глазах которых отказ от идейного обличения, пропагандируемый журналами, где печатался Чехов, являлся очевидным знаком негласного одобрения «реакционной» политики Александра III. Только как прямой контраст тем требованиям, которые эта идеология предъявляла литературе, становится понятен пафос чеховского безыдейного юмора. В «Жалобной книге» смешное рождается из неожиданного соседства фраз, принадлежащих авторам с различными умственными и культурными кругозорами, как правило, не сталкивающимися в

обычной жизни. «Лошадиная фамилия» по сюжету – типичный анекдот, построенный на чисто комической словесной игре.

Излюбленным приемом Чехова-юмориста является также прием столкновения мысленных представлений, намерений или надежд героя с той или иной реальной жизненной ситуацией, им не учтенной или не входившей в его первоначальные планы. Этот прием лежит в основе рассказов «Винт» (1884), «Симулянты» (1885), «Унтер Пришибеев» (1885), «Шило в мешке» (1885), «Драма», «Дорогие уроки» (1887). Иногда одна незапланированная ситуация, уже вызывающая смех у читателя, дополняется другой, еще более неожиданной, что значительно усиливает комический эффект, производимый рассказом. Так, в «Драме» литераторша-графоманка Мурашкина, надеясь, что редактор, которого она чуть ли не силой заставляет прослушать сочиненную ею пьесу, напечатает ее в своем журнале, получает совсем не то, на что рассчитывает: уставший от её назойливости и совершенно удрученный её бездарностью редактор убивает Мурашкину случайно оказавшимся под его рукой пресс-папье, – первая неожиданность! Однако, как выясняется из последней фразы, – и это вторая неожиданность! – присяжные оправдывают отданного под суд убийцу-редактора.

Рассказ «Драма» показателен и в том отношении, что в нём комическим персонажем оказывается представительница идейной литературы демократического направления: ее пьеса, переполненная шаблонными мотивами и стилистическими штампами, сама по себе является объектом осмеяния.

В рассказах «Смерть чиновника» (1883) и «Толстый и тонкий» (1883), признанных классическими образцами чеховской юмористики, налицо спор с трактовкой образа маленького человека, принятой у писателей демократического и либерального лагеря. Маленький человек, чаще всего чиновник низшего класса, неизменно оценивался последними как достойная жалости жертва жестокого и подавляющего социального механизма, действующего через представителей государственной силы и власти от крупных сановников и чиновников до полиции, изображаемых обыкновенно в чёрных красках, как существа, сеющие зло, ненависть и агрессию. У Чехова эта идейная конструкция оказывается перевёрнутой с ног на голову. «Представители силы и власти», генерал в «Смерти чиновника» и Толстый в «Толстом и тонком», несмотря на то, что они обладатели больших чинов и высокого положения в обществе, не имеют в себе ничего даже отдалённо авторитарного, они доброжелательны и душевно открыты. Духовное же рабство маленьких людей, бедного чиновника Червякова, бесконечно извиняющегося перед генералом за то, что, чихнув в театре, он случайно обрызгал его лысину, и Тонкого, столь же неоправданно начинающего унижаться перед своим гимназическим приятелем, Толстым, стоило ему узнать, как сильно тот обогнал его по службе, – объясняется не тем, что это уродливая, но закономерная реакция на социальное давление извне, а странными и не зависящими ни от какого внешнего давления законами человеческой психики, всё время подвёрстывающей меняющийся мир под готовую систему мыслительных координат.

Тот же спор продолжается и в «Унтере Пришибееве», где носителем узкой и предвзятой точки зрения на мир выведен уже не унижающийся чиновник, а ярко выраженная авторитарная личность, психологически и литературно, по методам описания, напоминающая щедринских градоначальников из «Истории одного города». Унтер Пришибеев самыми разными способами, включая и рукоприкладство, пытается установить полный контроль над поведением людей, живущих в одной с ним деревне. Однако общая концепция рассказа далека от «демократической» щедринской, если не прямо ей противоположна. Авторитарный чеховский герой не представитель власти, а тот, кто безосновательно приписывает себе её полномочия и злоупотребляет ими, тогда как сама власть рисуется как пресекающая подобный безудержный авторитаризм во имя утверждения общественного спокойствия и мира: мечтавший о наведении

подлинного «порядка» Пришибеев попадает под суд и, к собственному глубокому изумлению, за недозволенное поведение в обществе приговаривается к месячному заключению под арест.

Свобода от любой идеологии, которой ранний Чехов иногда даже бравировал, не означала свободу от духовных ориентиров. К таковым уже тогда для него относились: вера в исторический прогресс, понимаемый не столько в социально-политическом, сколько в широком культурно-просветительском смысле, и связанные с этой гуманистической верой культ Науки и культ Искусства как сил, которым принадлежит главенствующая роль в деле перевоспитания человеческого рода. Непросвещённость и некультурность, проявляющиеся либо в рабском самоуничижении и его психологической противоположности – авторитарном насилии над слабым, либо в самодовольной псевдопросвещённости и часто сопутствующем ей откровенном, грубом хамстве, становятся непосредственными объектами комического разоблачения в рассказах «Письмо к учёному соседу» (1880; первое из известных опубликованных чеховских произведений), «За яблочки» (1880), «Дочь Альбиона» (1883), «Хамелеон» (1884), «На чужбине» (1885) и др.

Не декларируемые явно, эти ориентиры не были замечены первыми читателями чеховских рассказов. Не сразу был вскрыт и осмыслен и глубинный философский слой, не просто присутствующий в чеховской юмористике, но по существу являющийся её содержательной основой. Как бы сильно ни отличались друг от друга юмористические персонажи Чехова – социальным положением, профессией, уровнем образованности, возрастом или типом темперамента, – их всех объединяет одно общее качество: они пытаются сориентироваться в непонятном мире, используя для этого привычные ходы мысли и способы эмоционального реагирования, но опора на них в подавляющем большинстве случаев не приносит ожидаемого результата, мир оказывается сложнее узкой схемы. Этот скрытый философский аспект творчества Чехова, исследующего саму природу человеческого сознания в своё время был удачно обозначен как «гносеологический» (Катаев Б.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979).

«Гносеологическая» проблематика обнаруживается в произведениях, казалось бы, предельно далёких от какой бы то ни было философии. Есть она и в хрестоматийном «Хамелеоне», главный герой которого полицейский надзиратель Очумелов с лёгкостью, в зависимости от ситуации, переходит из одного типа сознания в другой, в результате чего возникают полностью противоположные друг другу «образы» одной и той же действительности; и в «Лошадиной фамилии», в которой сознание героев, пытающихся самостоятельно придумать забытую фамилию, всё время движется по одной заданной линии и не в состоянии хотя бы частично отклониться от неё; и даже в «Жалобной книге», где живая разноголосица реплик опять есть не что иное, как столкновение различных типов сознания и разных «образов» мира.

Постоянно улавливаемый Чеховым зазор между миром как таковым и его субъективным «образом» в сознании героя открывает в человеческом сознании такие характеристики, которые невозможно объяснить не только с позиций идейной демократической критики, корень всякого зла усматривающей в социальном давлении, исходящем от «тиранического» государства, но и с более близкой самому писателю позиции культурно-просветительского идеала. Сознание, которое по преимуществу описывает Чехов, – это сознание не гибкое, не открытое сложной, меняющейся действительности, тугодумно-неповоротливое, «ригидное». Наиболее яркий пример такого сознания – тот же унтер Пришибеев или его «гносеологический» двойник крестьянин Денис Григорьев из рассказа «Злоумышленник» (1885), несмотря на все объяснения следователя, понять, почему отвинчивание гаек на железнодорожных путях считается преступлением, если из нихполучаются замечательные грузила для удочек. Объяснить неспособность Пришибеева и Дениса Григорьева выйти за пределы собственной логики и своего «образа» мира только их

непросвещённостью явно недостаточно. Чехов смотрит глубже, и при этом не следует упускать из виду, что его глубинная философия оказывается достаточно пессимистической. Чеховский взгляд на человека имеет немало общего с художественным мировоззрением таких его европейских современников, как Э. Золя и Ги де Мопассан, классиков французского натурализма, последовательно сводящих, в соответствии с новейшими открытиями науки, все духовные явления и процессы, имеющие место в человеческом обществе, к грубым и низким природно-физиологическим явлениям и процессам, признаваемым их исходной «биологической» матрицей. С подобной точки зрения, которую применительно к творчеству Чехова, врача по образованию, было бы правильно определить как «медицинский натурализм», оказывается, что жёсткая неповоротливость сознания Пришибеева и Дениса Григорьева, как и великого множества других чеховских комических персонажей, является не столько следствием их недостаточной приобщённости к культуре и просвещению, сколько коренится в самой «биологической» природе человека. И в этом отношении их сознание не только не может быть радикально изменено или преобразовано, но и сама его закрытость оказывается физиологически оправданной, поскольку помогает человеку не чувствовать болезненных ударов вечно меняющейся и потому непредсказуемой жизни так остро, как их ощущают те, кто лишен подобной защиты.

В ряде случаев за «медицинским» пессимизмом раннего Чехова проступает пессимизм ещё более глубокого – вселенского порядка. Многочисленные чеховские истории о том, как сложная действительная жизнь опровергает стереотипные представления о ней, бытующие в сознании героев, далеко не всегда имеют только комическое звучание. Как бы избавленные от неактуального для Чехова социального, государственного давления, его герои в то же время испытывают давление самой Жизни, почему-то – непонятно почему – враждебно настроенной по отношению ко всем их планам и устремлениям и опровергающей их с завидным постоянством, точно насмехаясь над ними. Причём эта насмешка Жизни или, по-другому, Судьбы над человеком распространяется не только на тех, кто не умеет от неё закрываться, но и ровно в такой же мере на тех, кто закрывается от неё, упорно прячась в раковину своего «ригидного» сознания. Давление Судьбы, насмешка Жизни в чеховском мире имеют всеобщий характер – от них никому невозможно спрятаться.

За комедией нравов, изображаемой Чеховым, за его, как многим казалось, легковесной и поверхностной шуткой то и дело открывается трагедия – трагедия человеческого существования. Поразительно, с какой настойчивостью молодой Чехов, в том числе и в самых смешных своих рассказах, обращается к теме смерти. В смерти, как её изображает Чехов, нет ничего героического и возвышенного, она действует так же непредсказуемо, как удары Судьбы, и настигает человека, когда он меньше всего её ждёт, – в его повседневном быту, во время обычных, ничем не примечательных, рутинных занятий. У чеховской смерти бытовой облик, но от этого она становится не менее, а более страшной. Она страшна именно своей полной абсурдностью. Складывается впечатление, что в чеховском мире герою достаточно сделать не тот жест, не так повернуться, и он уже вызывает на себя гнев Судьбы, он уже обречён. Если в рассказе «Смерть чиновника» убрать все причинно-следственные звенья, составляющие его сюжет, кроме первого и последнего, то окажется, что чиновник Червяков умирает по вполне абсурдной причине – только потому, что однажды чихнул в театре. То же происходит в «Драме»: причина смерти литераторши Мурашкиной – всего лишь её страстное желание прочитать свою пьесу редактору. То же – в рассказе с характерным названием «О бренности» (1886), звучащим отнюдь не только пародийно или иронично: надворный советник Подтыкин, мысленно уже наслаждаясь роскошным обедом, садится за стол, и тут с ним случается апоплексический удар...

Творчество А. Чехова второй половины 1880-х – начала 1890-х годов: переход в область «серьёза»

С 1886 г. – года начала сотрудничества Чехова в суворинской газете «Новое время», число создаваемых им юмористических произведений резко уменьшается, а вскоре они и вовсе сходят на нет. Чехов, по его собственному выражению, переходит в область «серьёза». Вторая половина 1880-х – время нащупывания писателем своего нового «серьезного» стиля в литературе, а также активных поисков интеллектуального и духовного самоопределения. Основным жанром Чехова – по-прежнему маленький рассказ. Темы же, за которые он берётся, весьма разнообразны. Чрезвычайно разнообразен и его персонажный мир. Писатель не ограничивает себя изображением какой-либо одной сферы жизни. В его произведениях встречаются жители города и деревни, дворяне, мещане, крестьяне, офицеры, врачи, священнослужители, литераторы, актеры. Как и прежде, социальные и профессиональные разграничения для Чехова не представляют особой значимости. Главным образом его интересует человек в его психологических взаимодействиях с другими людьми, а также с миром, в котором ему выпало жить и в котором он пытается найти себя.

Тема столкновения человеческого сознания с непонятной Жизнью и человеческого существования с враждебной ему Судьбой остается и в этот период одной из излюбленных тем Чехова. Если в таких рассказах, как «Гриша» (1886) или «Каштанка» (где живым и мыслящим сознанием, по-своему познающим мир, наделяется собака; 1887), драматизм описанной ситуации существенно смягчен и потому не сразу очевиден для читателя, то в таких маленьких шедеврах, как «Тоска» (1886) и «Ванька» (1886), он намеренно подчёркивается, выносится на первый план, и в героях этих произведений, обыкновенных городских бедняках, описанных в классических традициях бытового реализма, неожиданно открываются носители общечеловеческого, вселенского страдания. Положение Ваньки, попавшего из деревни в услужение к сапожнику, который неоправданно груб и жесток по отношению к мальчику, и положение извозчика Ионы в «Тоске», который мучительно переживает смерть сына и не находит никого, кто мог бы посочувствовать ему и разделить его горе, рисуются как абсолютно безнадёжные.

Оба ищут возможности контакта с родной душой, но не могут установить его. Оба чувствуют себя одинокими, покинутыми, чужими и никому не нужными в окружающем их мире. Их одиночество не обусловлено только их выброшенностью из привычной для них социальной обстановки. Оно – другой природы, это универсальное, экзистенциальное одиночество. Характерно, что Иона не может найти сочувствия не только у богатых седоков, к которым обращается с рассказом об умершем сыне, но и у «своего брата» извозчика. В конце концов, оба героя находят выход в том, что предаются блаженной радужной иллюзии возможного контакта: Ванька пишет письмо бабушке с просьбой забрать его у сапожника, а Иона делится своим горем с собственной лошастью. Но иллюзия так и остаётся иллюзией – субъективным представлением о должном и желанном, которому ничего не отвечает в реальной действительности: бабушка не получит письма, потому что на нём неправильно указан адрес, а лошадь, поскольку она животное, разумеется, не понимает того, что говорит ей Иона. Недостаточно сказать, что реальность у Чехова разбивает человеческие иллюзии. Положение чеховских героев гораздо более трагично. Они живут в мире, в котором, как показывает автор с его по-научному бесстрастной, «медицинской» объективностью, вообще всё идеальное, чистое и возвышенное, к чему стремятся люди, существует только в их воображении, является плодом их субъективных фантазий, которые, при попытке утвердить их в жизни, безжалостно опровергаются ею, выявляя свою иллюзорную природу. Теме опровержения суровой и страшной Жизнью идеальной мечты героя посвящены рассказы «Мечты» (1886), «Володя» (1887), из рассказов более

позднего периода – 1890-х годов: «Бабы царство», «Учитель словесности», «В родном углу», «На подводе».

По-своему преломляется тема одиночества в рассказах о любви: «Егерь» (1885), «Шуточка» (1886), «На пути» (1886), «Рассказ госпожи NN» (1887), «Верочка» (1888). Любовь изображается Чеховым как нежное, хрупкое, поэтическое чувство, которое, однако, всецело ограничено сферой внутренних переживаний героя, бессильных «перейти в жизнь» и так или иначе укрепиться и реализоваться в ней. Либо любовь, подобно «тоске», сжигающей душу Ионы, не получает никакого ответа со стороны того, на кого она направлена, либо описывается как мгновенная случайная вспышка взаимной симпатии, никогда, в силу различных причин, не перерастающая в полноценное чувство и в итоге оставляющая переживших ее героев такими же внутренне одинокими и чуждыми друг другу, какими они были прежде.

В особую группу выделяются также рассказы «Почта» (1887), «Счастье» (1887), «Свирель» (1887), изобилующие описаниями природы, которые не просто составляют в них необходимый фон повествования (как в большинстве чеховских рассказов, где «вкрапления» природных описаний встречаются постоянно), а являются фундаментом всей смысловой и композиционной постройки произведения. К этой группе тематически и стилистически примыкает и повесть «Степь» (1888) – первый опыт «серьезного» Чехова в области большой формы. Все названные произведения подчеркнуто бессюжетны; не сюжет, не развитие действия важны здесь для автора, а лирическая эмоция, выражаемая прежде всего через «состояние» описываемой природы. Чехов создал такой тип пейзажа, которого не было до него в русской литературе. Обычно его называют «пейзажем настроения», что вызывает справедливые ассоциации с новаторским художественным стилем в западноевропейском искусстве того же времени – импрессионизмом, зародившимся во Франции в 1860-е годы и наиболее ярко проявившимся в живописи. Среди крупнейших художников-импрессионистов Чехову-пейзажисту ближе всего К. Моне, классик импрессионистического пейзажа. Для обоих в изображении природы характерна изысканная и одновременно приглушенная, «размытая» цветовая гамма, а также то, что сам объект изображения представляет собой не объективную, «твёрдую» реальность, независимую от воспринимающего её человеческого сознания, как это было в традиционной реалистической эстетике, а реальность, как бы схваченную этим сознанием, увиденную сквозь его призму (отсюда и название стиля: «импрессионизм» от французского *impression* – «впечатление»). Чеховский «пейзаж настроения» – это пейзаж с растворённой в нём человеческой эмоцией. Природа, оставаясь природой, в то же время несет на себе печать человека, жизни его души. Так, в повести «Степь» широкая панорама южной, приазовской степи с ее многообразным птичьим и животным миром, с запахами ее трав и растений, с ее «лиловыми далями», зноем и грозами – вся дается в восприятии мальчика Егорушки, который медленно едет по ней сначала в бричке, потом на подводе, с жадностью впитывая новые впечатления неведомого ему прежде мира степной природы и вместе с тем насыщая увиденное своими собственными мыслями и переживаниями. Время от времени посещающее его чувство глубокого одиночества, потерянности среди необъятных степных пространств как будто передается самой природе, и вот уже встреченный им по дороге тополь кажется ему тоже, как и он, страдающим от одиночества, а плавно кружащий над степью коршун – отрешенным, странным существом, по-человечески задумывающимся «о скуке жизни». Здесь налицо момент, не сближающий, а разводящий Чехова с художниками-импрессионистами, сознательно отворачивавшимися не только от идейно ангажированного обличительного искусства, бичующего пороки дурно устроенного общества, но и от трагической стороны бытия как таковой, не только от социальной, но и от экзистенциальной трагедии. У Чехова последняя говорит в полный голос. В чеховской природе, в отличие от солнечной или уютно-грустной природы

импрессионистов, слишком много безнадежной печали, тяжелой меланхолии. В «Счастье» мечты и мысли героев – степных пастухов – о счастье, которое человек вечно ищет, но никогда не может найти, словно отражаются в безрадостном состоянии пробуждающейся утром природы, когда цветы и травы, по словам автора, ошибочно принимают свет согревающего их солнца «за свою собственную улыбку». В «Свирели» осеннее увядание природы наводит героев на еще более страшные мысли – о полном оскудении природных богатств и грядущей гибели всего «божьего» мира, неуклонно разрушаемого изнутри темной силой всепожирающей смерти. В повести «Степь» Чехов дает выразительный образ: кажется (то ли Егорушке, то ли повествователю, стоящему за ним), что сама степь жалуется на то, что ее изумительная красота, никому не нужная и никем не воспетая, пропадает «даром» и, следовательно, как и все на земле, обречена на гибель и забвение. Так природа у Чехова оказывается отражением вполне определенного – меланхолического – состояния человеческой души и, параллельно, двойником человеческого сознания, бессильного вырваться из клетки своего одиночества и болезненно ощущающего свою обречённость.

К концу 1880-х годов Чехов становится самым популярным и читаемым автором, звездой первой величины в литературном мире. Тем не менее, признавая бесспорную талантливость Чехова-художника, критика, в особенности критика демократического направления, где тогда лидировал Н.К. Михайловский, наследник идей Н.Г. Чернышевского и Н.А. Добролюбова, продолжала упрекать Чехова в нежелании затрагивать болезненные вопросы современности и в неясности его общей мировоззренческой позиции. Для круга Михайловского идейная неангажированность Чехова объяснялась во многом фактом его сотрудничества в суворинском «Новом времени» – газете, лояльно относившейся к режиму Александра III и потому в глазах «левой» оппозиции, не только демократов, но и либералов, имевшей репутацию «консервативного» и «правого» органа. Настораживала критиков и чеховская меланхолия. Тот же Михайловский не без остроумия заметил, что от изящно выписанной и такой по-человечески оживленной чеховской природы «жизнью всё-таки не веет».

«Огни». На упреки критиков Чехов ответил по-своему – философской повестью «Огни» (1888), где, заставив героев высказать различные точки зрения на проблему пессимизма, не присоединился ни к одной из них, а собственное мнение высказал в дважды повторённой в финале фразе: «Ничего не разберёшь на этом свете», – фразе, которую можно было толковать и как вызов всем традиционным идейным концепциям и мировоззрениям, и как апологию безнадежного скептицизма, выражение глубокой растерянности перед лицом непонятого и пугающего мира. Двусмысленная заключительная сентенция «Огней» становится своеобразным философским камертоном для серии рассказов конца 1880-х – начала 1890-х годов, в которых Чехов, продолжая свой спор с критиками, настаивает на принципиальной невозможности для современного мыслящего человека привычным или общепринятым способом разрешить жизненно важные мировоззренческие проблемы. К таким рассказам относятся: «Неприятность» (1888), «Припадок» (1888), «Страх» (1892), «Соседи» (1892), «Володя большой и Володя маленький» (1893).

«Неприятность», «Припадок». В «Неприятности» доктор Овчинников, в порыве раздражения давший пощечину пьяноватому фельдшеру, делавшему с ним обход больных, на протяжении всего рассказа мучается вопросом, может или не может быть оправдан его поступок, но так и не приходит ни к какому определенному выводу. Тут важно принять во внимание, что сама ситуация, изображенная в рассказе, – нанесение пощечины – отсылает разом и к устойчиво христианской идейной концепции Достоевского (сходный эпизод есть в его романе «Идиот»), и к широко обсуждавшимся в то время положениям этического учения Толстого, конкретно – к его идее о «непротивлении злу насилием».

В рассказе «Припадок» остаётся неясным, что явилось причиной страстно-болезненной реакции студента Васильева, посетившего с друзьями ряд публичных домов, на проблему проституции, воспринятой им как «вселенское» зло: его повышенная чувствительность к человеческой боли и страданию или врожденное психическое заболевание, заставляющее его неадекватно реагировать на происходящее. Главные герои остальных рассказов также не в состоянии выбрать некую твёрдую позицию, которая не разрушалась бы жизнью и избавила бы их раз и навсегда от двойных мыслей, перебивающих друг друга и, как правило, связанных в их сознании с болезненным комплексом вины, страха и непонимания. Поскольку поиски героев всегда словно наталкиваются на какую-то стену, за которую, как бы ни пытались, они не могут выйти, рассказы этой группы условно можно определить как рассказы «духовного тупика». Неоднозначно и отношение автора к своим героям. С одной стороны, он вроде бы полностью сливается с ними, поскольку никак не корректирует и не комментирует от себя, «от автора» ход их путаной мысли. С другой – он постоянно фиксирует их моральную слабость, что ставит его, как автора, определённо выше их и позволяет предположить, что он всё-таки обладает знанием некоей высшей нормы, от которой герои отклонились по своей слабости.

«Скучная история». Ситуация «духовного тупика» лежит в основе и самого значительного произведения Чехова конца 1880-х годов – большой повести «Скучная история» (1889), в которой, несмотря на умелую завуалированность, явно проступают автобиографические мотивы. «Скучная история» – повествование о личном духовном кризисе, облечённое в форму рассказа о жизни старого университетского преподавателя, профессора с мировым именем, ученого-медика, который на склоне лет теряет веру в те истины и идеалы, которым так самоотверженно блуждал прежде. Профессором овладевает странное заболевание, выражающееся в том, что он боится смерти, не понимает значения прожитой жизни, раздражается на близких и не может удержаться от того, чтобы не осуждать их, чувствует себя одиноким, потерянным и никому не нужным в целом мире. Новые мрачные мысли профессора пугают его ещё и потому, что ставят под сомнение ту гуманистическую веру в культурный прогресс человечества, которой он, как человек науки, был привержен на протяжении всей своей жизни. Автобиографический подтекст этих переживаний достаточно очевиден. Страдания профессора отражаются в страданиях его воспитанницы Кати – главного женского персонажа повести.

Катя – психологический двойник профессора: потерпев неудачу на театральном поприще, потеряв любимого человека и ребёнка, она, как и он, полностью разочаровывается в жизни, утрачивает веру в её смысл. Страдания профессора усугубляются ещё и тем, что он не может понять их природы. Он стоит перед дилеммой: то ли, утратив веру в смысл жизни, он прозрел и увидел, что жизнь есть безысходная и неискупимая трагедия, справиться с которой не во власти человека (точка зрения, поддерживаемая в нем Катей, утверждающей, что у профессора в какой-то момент «просто ... открылись глаза»); то ли он, так же, как и Катя, оказался жертвой тяжкого духовного недуга, искажающего нормальный взгляд на мир и нуждающегося в сильном преодолении. К концу повести дилемма так и остается неразрешенной. Казалось бы, в финале, подводя итог своей жизни, профессор приходит к важному для него выводу о том, что его прежнее мировоззрение не спасло его от духовного кризиса, потому что в нем изначально не был[©], как он выражается, «общей идеи, или бога живого человека». Некоторые критики поспешили истолковать признания профессора в религиозном духе, что открывало возможность для уподобления чеховского героя главному герою повести Л.Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича», перед смертью приходящего к Богу. Однако профессор у Чехова не только постулирует необходимость «общей идеи» для любого человека, стремящегося к осмысленному существованию, но и расписывается в своей полной неспособности стать ее обладателем. Символична

последняя сцена повести, когда Катя умоляет профессора, обращаясь к нему как к старшему другу, наставнику, учителю, т. е. человеку, во всех смыслах являющемуся для неё безусловным духовным авторитетом, дать ей ответ на вопрос, как ей, потерявшей все надежды, жить дальше, а он не может сказать ничего, кроме расплывчатого: «Не знаю». Традиционная ситуация: авторитетный Учитель – вопрошающий ученик, ведущая своё происхождение из глубины веков и неоднократно воспроизводившаяся в классической русской литературе (например, Платон Каратаев и Пьер Безухов у Л.Н. Толстого; старец Зосима и Алеша Карамазов у Ф.М. Достоевского), у Чехова опустошается и дискредитируется. Профессор не даёт Кате даже такого совета, как попытаться, может быть, в будущем найти свою «общую идею». По-видимому, в глубине души он уверен, что никакие поиски все равно не дадут желанного результата. То, к чему Чехов подводит своего читателя, можно выразить в следующей парадоксальной формуле: без веры или «общей идеи» человеческое существование становится бессмысленным, но едва ли есть такая идея, которая перед лицом трагической жизни не превратилась бы в пустую иллюзию.

Эта формула, впервые найденная в «Скучной истории», оказала определяющее воздействие на последовавшие за ней и по своему философскому наполнению родственные ей повести начала 1890-х годов: «Палата № 6», «Рассказ неизвестного человека» и «Чёрный монах».

«Палата №6». Повесть «Палата № 6» (1892) Чехов, как будто вняв упрекам демократических критиков, насыщает остросоциальными мотивами. Он явно пытается сблизиться с либеральным лагерем и присматривается на предмет нахождения точек взаимопонимания с людьми этой идейной группы, к их специфической системе воззрений, включающей в качестве необходимого компонента веру в то, что высокий социальный идеал, к которому с давних времён стремится человечество, не только должен, но и может, при устранении ряда внешних препятствий, быть достигнут на земле. «Палата № 6» – первая вещь Чехова, появившаяся в либеральном издании (журнал «Русская мысль»); характерно также, что с этого момента, не разрывая личных отношений с А.С. Сувориным, Чехов перестаёт печататься в его газете.

Главный герой повести, доктор Рагин, склонный к философскому осмыслению жизни, страдает оттого, что видит в ней одни загадки и противоречия. Так, он не знает, как совместить своё преклонение перед красотой и силой человеческого ума, творца величайших культурных ценностей, и сознание того, что не только человек с его умом, но всё, что когда-либо было им создано, обречено на смерть и неизбежное конечное превращение в «бессмысленную» космическую пыль. Под влиянием этих пессимистических мыслей он начинает пренебрегать своими прямыми врачебными обязанностями, за что его резко критикует либерал по убеждениям Громов, больной из палаты для сумасшедших, к которому Рагин, напротив того, относится с глубокой симпатией, поскольку тот, с его точки зрения, обладает замечательным умом и редким по широте культурным кругозором. Признанный «сумасшедшим» за постоянные собеседования с Громовым, Рагин сам попадает в палату № 6 и только тогда понимает, в каких ужасных условиях, в том числе и вследствие его врачебной бездеятельности, всё это время жили её обитатели.

Нет сомнений в том, что позиция Рагина осуждается автором как позиция обывателя, пытающегося закрыть глаза на социальную трагедию. К концу произведения палата № 6, где томятся несчастные больные, жестоко избиваемые за малейшее непослушание сторожем Никитой, всё больше напоминает тюрьму – ёмкий образ, не без оснований истолкованный многими читателями в либеральном духе: как мрачный образ России эпохи «безвременья», подавляющей любое проявление свободной, независимой мысли. Однако в произведении существует и другой, более глубокий слой, сложно взаимодействующий с указанной либеральной тенденцией и отчасти даже опровергающий её.

Противопоставленные как «либерал» и «консерватор», Громов и Рагин в то же время представлены как герои-двойники. Оба, как люди с тонкой нервной организацией, духовными интересами и любовью к изощрённой мыслительной деятельности, противостоят пошлой обывательской среде провинциального города, в котором живут. Оба пытаются найти спасение от тягот жизни в какой-либо высокой вере или «философии». Если Громов, с его демократическими взглядами, фанатично верит в «зарю» прекрасного будущего, то разочарованный Рагин, хотя и не разделяет его оптимизма, искренне завидует его способности верить, отсутствие которой в самом себе ощущает как болезненный изъян и недостаток. Оба, в глубине своего существа, не знают истинной веры. Не только Рагин, но и Громов в конце повести падает духом, чувствуя себя бессильным что-либо, в том числе и свою прогрессистскую веру, противопоставить страшной действительности, символизируемой образом палаты-«тюрьмы», из которой никому из тех, кто однажды попал в неё, невозможно вырваться на свободу.

За социальной трагедией очевидным образом начинает проглядывать экзистенциальная трагедия. Не случайно Рагин и Громов, с их различными идейными воззрениями, оказываются узниками одной тюрьмы. Они – жертвы не действительности эпохи «безвременья», а действительности как таковой, несовершенного устройства мира, обрекающего всякого умного, тонкого, возвышающегося над пошлой средой человека на изгойство и страдания, а в ответ на его настойчивые вопрошания о смысле жизни, точно в насмешку, указывающего ему на то, что всё в ней кончается смертью. Поэтому и смерть самого Рагина, наступившая через день после его заключения в палату для сумасшедших, – это не только наказание героя за его желание спрятаться от трагедии жизни, но и косвенное подтверждение пессимистического тезиса Рагина-философа о горькой участи человека, который рождается для того, чтобы однажды умереть и развеяться пылью по беспредельным пространствам вселенной.

«Рассказ неизвестного человека». «Рассказа неизвестного человека» (1893) – еще одна история об утрате веры. Главный герой произведения Неизвестный – народник-террорист, цель которого убить крупного сановника, послужив тем самым делу освобождения страны и народа. Но опыт жизни, болезнь – чахотка, предчувствие собственной близкой смерти в конце концов заставляют его отказаться от своего намерения; он уже не чувствует былой ненависти к своему идейному врагу, которого должен убить. «Народническая» вера героя предстает в повести как еще одна готовая система воззрений, мешающая видеть трагизм и реальные противоречия жизни. Вместе с тем, усмотрение реальных противоречий жизни не приносит герою облегчения: настолько они мучительны и непостижимы в своей неразрешимости. Чтобы выйти из этого заколдованного круга, Неизвестный пытается искусственным образом выработать в себе новый жизненный идеал, новый объект служения. «Хоть бы кусочек какой-нибудь веры!» – восклицает он. Но уже само это восклицание показывает, что герой пребывает в полной растерянности. Та же тема утраты идеалов, разбивающихся о жизнь и оборачивающихся иллюзиями, повторяется и в судьбе молодой обаятельной женщины, в которую влюбляется Неизвестный, – Зинаиды Федоровны, чье самоубийство в финале лишь подчеркивает общую ситуацию безвыходности, заложниками и жертвами которой оказываются герои повести.

«Чёрный монах». Главный герой «Чёрного монаха» (1894) магистр философии Коврин также ищет веры, которая вдохновляла бы его и давала силы для жизни. Символом такой веры и одновременно условием полноценного земного существования становится для Коврина фантастический образ Чёрного монаха, возникающий в его воображении и ассоциативно связанный с цепочкой образов, указывающих на наличие в мире таинственного высокого смысла, не подлежащего уничтожению. На этот смысл по-своему намекают: прекрасная природа, чарующая музыка, а также переживаемые

героем состояния творческого вдохновения и устремленности к «вечной правде». Но красивая вера Коврина вскоре выявляет свою иллюзорную природу. Герой вынужден признать, что все это время он был психически болен, и, значит, не только сам монах, но и все связанные с ним образы и представления – от высокого смысла, который не может быть уничтожен, до «вечной правды» – оказываются миражами, пустыми фантазиями больного воображения. И хотя под конец Коврин, неудовлетворенный безыдеальностью своего унылого, прозаического существования, которое он вынужден вести как больной, вновь пытается вернуться к вере в высокий смысл жизни, ясно, что он взывает к тому, что уже однажды его обмануло. Характерно, что в последний раз Черный монах является Коврину как вестник смерти: он приходит, когда герой умирает от неожиданно начавшегося приступа легочного кровоизлияния.

Проблема авторской позиции. Позиция Автора по отношению к утратившему веру и потому потерявшему и мечущемуся герою сохраняет ту же двойственность, что и в рассказах «духовного тупика», но к объективной, «научной» отстраненности, когда авторское «я» сознательно избегает оценочного суждения, и к противоречиво уживающемуся с ней моральному пафосу уличения героя в его слабости чем дальше, тем больше примешивается пафос сострадания ему как несчастной, ни в чем не повинной жертве трагических обстоятельств жизни, которые не он придумал и которые безмерно превышают его способность справиться с ними или хотя бы как-то повлиять на них, изменив их в лучшую сторону. По удачному выражению исследователя Л. Гроссмана, в Чехове сосуществовали Ч. Дарвин – символ строго научного подхода, рассматривающего человека как существо, движимое биологическими импульсами, и Франциск Ассизский – символ неизбирательной религиозной любви ко всем страдающим живым существам. Интонация теплого, искреннего сострадания к человеку, как к заведомому, извечному страдальцу, очень заметная в таких рассказах, как «Тоска», «Ванька», «Свирель» (где объектом сострадания является по-человечески воспринимаемая природа), явно прослеживается и в авторском отношении к героям произведений об утрате веры. Но в отличие от истинно религиозного сострадания, печаль которого словно озарена изнутри чистым светом всепонимания и всепринятия, в чеховском сострадании всё же преобладает печаль, окрашенная в тона несколько болезненной меланхолии. В такой печали есть нечто упадочническое: автор страдает и сопереживает своим героям тогда, когда они не понимают, почему должны страдать, и внутренне не принимают своих страданий, душевно сопротивляются им. Важное отличие заключается ещё и в том, что чеховское сочувствие избирательно. Оно распространяется только на тех героев, которые чувствуют себя потерянными и обречёнными. Герои же, не имеющие такого чувства, автору, как правило, активно не симпатичны.

Характерные примеры – представители духовно бессодержательной и втайне агрессивной пошлой среды почтмейстер Михаил Аверьянович и доктор Хоботов в «Палате № 6», чиновник Орлов и его приятели в «Рассказе неизвестного человека».

В отдельную группу выделяются произведения первой половины 1890-х годов, где подобного рода пошлость воплощается в образе самодовольной, властной и чуждой каких-либо нравственных сомнений молодой женщины, причиняющей безмерные страдания любящему её герою-мужчине. Это рассказы «Попрыгунья» (1892), «Учитель словесности» (1894), «Супруга» (1895), «Анна на шее» (1895) и повесть «Ариадна» (1895). Здесь во всех случаях мужской персонаж, – как правило, муж или любовник героини, а в «Анне на шее» её отец – предстает как пользующийся авторским сочувствием несчастный страдалец, а сама героиня – как олицетворение той непонятной, внешне привлекательной, но в основе своей грубой и жестокой Жизни, которая вовлекает человека в свои сети, обманывает его призраком счастья, а потом насмехается над ним, полностью разрушая ею же созданную иллюзию.

«Моя жизнь», «Мужики», «В овраге». Неожиданно остро для Чехова зазвучали социальные мотивы в повестях «Моя жизнь» (1896) и «Мужики» (1897), в которых развернута широкая картина жизни различных социальных слоев современной писателю России: в первой повести – главным образом провинциального вырождающегося дворянства и пришедшей ему на смену русской «буржуазии», во второй – низшего городского слоя и крестьянства. Диагноз, поставленный Чеховым-социологом русскому обществу, малоутешителен и в целом, что примечательно, близок воззрениям демократической интеллигенции, глобально неудовлетворённой существующим положением вещей в России того времени и склонной во всем, что бы ни происходило в стране, видеть прежде всего негативную сторону. В «Моей жизни» эта критическая оценка выражена во фразе главного героя повести Мисаила Полознева, дворянина по происхождению, разорвавшего со своим сословием, для того чтобы вести честную трудовую жизнь, не пользуясь фамильным богатством и наследственными привилегиями: «Крепостного права нет, зато растёт капитализм». Так же критична и, похоже, поддержана автором его оценка дворянства, символом которого для Мисаила становится его собственный отец-архитектор – духовно плоский, болезненно самолюбивый и властный человек, в спорах с сыном упрямо защищающий дворянские привилегии и презирающий физический труд как «низкий». Подобный психологический тип человека, ярко обрисованный уже в «Унтере Пришибееве», в разных социально-бытовых обликах появляется и в других чеховских произведениях середины 1890-х годов: это гробовщик Яков в «Скрипке Ротшильда», Павел Рашевич в рассказе «В усадьбе», старик-купец Лаптев в повести «Три года», Яков Терехов в «Убийстве», казак Жмухин в «Печенеге», дедушка в рассказе «В родном углу». Неприемлем для Мисаила, как личность, вполне довольствующаяся своим деятельным, но однообразно-скучным, обывательски бескрылым существованием, и разночинец-нувориш, инженер Должиков – отец его приятельницы, а потом жены Маши.

В «Мужиках» быт современной русской деревни дан в восприятии четы Чикильдеевых, Николая и Ольги, и их дочери Саши, людей простых, но городских по духу и привычкам жизни, – психологическая мотивировка, позволяющая автору не жалеть темных красок в изображении деревенских нравов. Увиденное в деревне приехавшими туда из города Чикильдеевыми: ее безысходная нищета, полуголодное существование, глупость, злоба и цинизм ее жителей – ужасает их настолько, что после смерти Николая мать и дочь, вконец обнищавшие, уходят обратно в город, впрочем, без какой-либо надежды на то, что жить им там будет легче, чем в деревне.

Ещё более страшную картину жизни русской деревни Чехов даст в написанной позднее большой повести «В овраге» (1900), где, в точном соответствии с социальными теориями своего времени, изобразит ее начавшуюся «капитализацию», представив последнюю в резко отрицательном освещении – как ни передчем не останавливающееся стремление к богатству и власти, психологическим воплощением которого станет в повести эгоистическая, сильная и жестокая мещанка Аксинья, из желания не упустить наследства убивающая чужого ребенка, сына беззащитной и кроткой Липы, образ которой, в психологическом плане противоположный образу Аксиньи, в социальном плане является образом, прозрачно воплощающим «эксплуатируемый» новыми хозяевами жизни беднейший слой деревенского населения.

Но ни в «Моей жизни», ни в «Мужиках» не забыта и обычная для Чехова экзистенциальная проблематика. И Мисаил Полознев, и Чикильдеевы, при всем внешнем, бросающемся в глаза различии между ними, относятся к одному и тому же излюбленному чеховскому типу людей, обманутых Жизнью. Ни тот, ни другие не могут ни найти себе пристанища, ни избавиться от глубинного одиночества, странным образом сопровождающего их повсюду. Как бы ни критиковал Мисаил окружающую его действительность с позиции вроде бы обретенной им веры, более всего

напоминающей толстовское «опрощение», сам он ясно видит, что эта вера, хотя он и не отказывается от неё, ни в малой мере не способна ни снять его внутреннего беспокойства, ни смягчить ударов жестокой Судьбы, почему-то избравшей его – отвергнутого отцом, брошенного любимой женщиной, потерявшего любимую сестру, угасшую в чахотке, – своей жертвой.

«Гусев», «Дуэль», «Скрипка Ротшильда», «Студент», «Дом с мезонином». Распространённое в критике 1890-х годов представление о Чехове как о писателе-пессимисте, человеке меланхолического склада, певце «сумеречных» настроений не так уж беспочвенно и вряд ли может считаться всего лишь праздным вымыслом недалёковидных критиков, неспособных разобраться в якобы слишком сложной для их узкого восприятия поэтике большого художника. Не подлежит сомнению, что Чехов не только сопротивлялся подобным упрекам, противопоставляя им свою поэтику объективности, но и всерьёз страдал от них, в глубине души чувствуя их небезосновательность, и постоянно – и как человек, и как писатель – предпринимал усилия для того, чтобы выйти за пределы меланхолического круга переживаний, в котором отчаянно бьются его теряющие веру герои. К человеческим попыткам самопреодоления следует отнести его изумившую современников, одновременно странную и героическую поездку в 1890 г. на «каторжный остров» Сахалин и сближение с либералами как с людьми, чей последовательный социальный критицизм был оборотной стороной их веры в возможность преобразования наличного несовершенства в иной – более гуманный, более мягкий и свободный – строй бытия. В художественном творчестве Чехова усилия по размыканию меланхолического круга также заметны на всем протяжении 1890-х годов. У Чехова этого периода можно выделить ряд произведений, в которых ситуация «духовного тупика» не то чтобы преодолевается, но как бы высветляется изнутри неожиданно открывающейся возможностью взглянуть на нее несколько со стороны, вследствие чего она на какие-то мгновения перестает восприниматься как абсолютно безнадежная. Впервые этот смысловой сдвиг появляется в написанных непосредственно после сахалинской поездки рассказе «Гусев» (1890) и повести «Дуэль» (1891).

В «Гусеве» смерть от чахотки обоих главных героев рассказа – простоватого и грубоватого денщика Гусева и его идейного и психологического оппонента «протестанта» Павла Иваныча (тип, родственник либералу Громову из «Палаты № 6»), с одной стороны, уравнивает их перед лицом общей трагедии Жизни, пресекающей существование любого человека вне зависимости от его взглядов и убеждений, с другой – описывается как отчасти теряющая свою всеокрушающую мощь, когда океан, в который с корабля сбросили трупы обоих героев, заливается изумительным по своим разнообразным оттенкам светом тропического заката, божественная красота которого словно искупает ужас человеческой смерти и позволяет, в высшем смысле, примириться с ней.

В «Дуэли» – произведении, построенном на переосмыслении ряда классических для русской литературы ситуаций (в частности – ситуации дуэли, занимавшей важное место в романах Пушкина, Лермонтова и Тургенева), – Лаевский, главный герой повести, эгоистичный, капризный, нравственно слабый, изолгавшийся человек (чеховский вариант типа «лишнего человека»), пережив духовное потрясение, находит в себе силы «скрутить себя» и начинает постепенно меняться в лучшую сторону, – черта, отличающая его от многих и многих чеховских героев, неспособных, несмотря на все усилия, добиться такого же результата. Появляется в сознании изменившегося Лаевского и намек на возможность одолеть человеческим усилием – пусть и в отдаленной перспективе – повсеместную трагедию Жизни. Повторяя в конце повести фразу: «Никто не знает настоящей правды», близкую по смысловому наполнению Заключительной сентенции «Огней»: «Ничего не разберешь на этом свете», – герой не ставит здесь точку, а дополняет ее мыслью о том, что люди, ищущие «настоящей

правды» (понятие, равносильное в чеховском языке понятию «общей идеи»), быть может, когда-нибудь и «доплывут» до неё.

Ненадолго, но размыкается меланхолический круг одиночества и отчаяния и в рассказах «Скрипка Ротшильда» (1894), «Студент» (1894), «Дом с мезонином» (1896). В «Скрипке Ротшильда» гробовщик Яков Бронза, всю жизнь считавший убытки и не чувствовавший страданий самых близких к нему людей, проникается состраданием к своей заболевшей жене и к бедному еврею Ротшильду, которого прежде презирал и ненавидел. Новые чувства, переполняющие его душу, выливаются в чудесную мелодию, которую он перед смертью играет на скрипке, и хотя мелодия эта бесконечно печальна, ее красота, подобно закату в «Гусеве», воспринимается как наполненная высоким смыслом, способным открыть людские души для взаимной любви и глубокого, сочувственного понимания друг друга. В рассказе «Студент» главному герою – студенту духовной академии Ивану Великопольскому, благодаря общению с простыми крестьянками, которым он пересказал евангельскую историю об отречении Петра, удается избавиться от владевших им накануне мрачных мыслей о бесперспективности исторического движения человечества. Чувствуя себя, подобно отрекшемуся от Христа Петру, предателем по отношению к смыслу, не всегда заметному, но всегда действующему в истории, студент резко меняет направление своих мыслей и точно впервые с радостным изумлением открывает для себя, что в мире есть и всегда были «правда и красота» (ещё одна словесная параллель к понятиям «общая идея» и «настоящая правда»), ради которых стоит жить.

В «Доме с мезонином» полюбившим друг друга героям, Художнику и хрупкой, чистой, доверчивой девушке Жене, как это бывало и в прежних чеховских рассказах о любви, не удается соединиться, однако в самом конце рассказа у героя, насильно разлученного с Женей, отправленной в другую губернию по настоянию старшей сестры Лиды, не симпатизировавшей Художнику, тем не менее возникает предчувствие, что они – «встретятся». Важно отметить и то, что чуткая Женья, когда Лида спорит с Художником о том, как и во имя чего должен жить человек, – принимает сторону Художника, утверждавшего, что люди должны стремиться не к мелким и частным целям, а к «вечному и общему», к радикальному пересмотру оснований общественного бытия современного человека. По существу, герой отстаивает точку зрения, имеющую соответствия как в массовой либеральной, так и в радикально демократической идеологии, что «правда» может быть найдена только при условии тотального отрицания всех ныне существующих форм человеческой жизнедеятельности, как социальных, так и политических, признаваемых устаревшими и не отвечающими новым представлениям об истинной свободе.

«У знакомых», «Случай из практики», «Невеста». С 1898 г. нотки оптимизма все активнее начинают звучать в чеховском творчестве. Писатель окончательно сближается с либеральным лагерем, знаком чего стал полный разрыв его отношений с Сувориным, который отныне воспринимается им исключительно как «консерватор» в уничижительном смысле этого слова. Именно с этого года в творчестве Чехова появляется тема будущего – как некой радужной перспективы или идеальной светящейся точки, одно только мысленное притяжение к которой дает душе необыкновенные силы и, по контрасту с ее чарующим светом, заставляет видеть все прошлое и настоящее как бесконечно затянувшееся время тьмы. Впервые образ такого будущего возникает в рассказе «У знакомых» (1898), герой которого Подгорин мечтает услышать от кого-нибудь «призыв к новым формам жизни, высоким и разумным, накануне которых мы уже живём, быть может, и которые предчувствуем иногда...» В рассказе «Случай из практики» (1898) мечта о прекрасном будущем, во всем отличном оттяжёлого, мучительного настоящего, в котором одинаково страдают и богатые, и бедные, объединяет двух внутренне одиноких и страшящихся непонятной жизни героев – доктора Королёва и девушку Лизу, которые, благодаря проникновенной, задушевной

беседе друг с другом, преодолевают своё одиночество и духовно выздоравливают от терзавшего их обоих недуга неверия в себя и добрые силы жизни. В «Невесте» (1903) – последнем рассказе Чехова – будущее из воображаемой идеальной точки превращается в почти непосредственно ощущаемую реальность, настолько близкую, что

в неё – практически на глазах читателя – «уходит» героиня рассказа Надя Шумина, решительно порывающая с консервативным бытом своей семьи, не понимающей ее устремлений и неспособной разделить переполняющей её радости оттого, что она смогла, наконец, освободиться от постылогопрошлого, скинув его с себя, как скидывают изношенную одежду.

«Маленькая трилогия». Идеал будущего косвенно предопределяет оценку настоящего и в написанной в 1898 г. «маленькой трилогии» – Трёх небольших рассказах, объединенных общими героями и темой «футлярной» закрытости человека от пугающего и беспокоящего его мира. Жизнь, от которой закрываются герои, предстает здесь не столько трагической и жестокой, как это почти всегда было прежде, сколько захватывающе неизвестной, непредсказуемой и втайне вынашивающей в себе образ новой свободы, от лица которой автором словно бросается вызов неспособности героев открыться ей и принять её.

В первом рассказе «трилогии» – «Человек в футляре» – таким закрытым человеком является гимназический учитель греческого языка Беликов, весь и по интеллектуальному кругозору, и по болезненно-невротическим реакциям на всё живое

и новое принадлежащий «консервативному» прошлому, восходящему к тем диким и жутким временам, когда, как говорится в рассказе, «предок человека не был ещё общественным животным» и в страхе перед всем существующим «жил одиноко в своей берлоге».

Во втором рассказе – «Крыжовник» – с необычной для Чехова резкостью обрисована жизнь человека, всецело сосредоточившегося на низменной материальной цели приобретения собственного имения с прудиком, садом и кустами любимого им крыжовника. Такая скудость цели расценивается в рассказе как предательство истинных целей, стоящих перед человечеством и, по словам одного из героев, состоящих в том, чтобы когда-нибудь в будущем человек мог овладеть «всем земным шаром, всей природой», чтобы во всей красе и силе «проявить все свойства и особенности своего свободного духа».

В третьем рассказе – «О любви» – нежно любящие друг друга герои, помещик Алёхин и молодая замужняя женщина Анна Луганович, не могут соединить свои сердца и судьбы из ложного, как это видится автору, страха перед общественным мнением, которое, доверясь они своей любви, конечно, осудило бы их за безнравственность, но, по мнению прозревающего к концу рассказа Алёхина, было бы не право, поскольку оценивало бы всё происходящее с позиций традиционной морали, испокон веков стесняющей свободу человеческого самопроявления и давно уже воспринимаемой всяким подлинно живым сознанием как ненужные, бессмысленные оковы.

«Ионыч», «Дама с собачкой», «Душечка», «Архиерей». Тема, затронутая в «Крыжовнике», получает развитие в рассказе «Ионыч» (1889), повествующем о судьбе человека, разменявшего свои былые возвышенные стремления на пошлый идеал материального благополучия и в итоге деградировавшего как личность. Тема по-новому свободной любви, готовой усомниться в моральной оправданности и незыблемости традиционного института брака, продолжена в рассказе «Дама с собачкой» (1899). Главные герои рассказа – Гуров и Анна Сергеевна; он – женатый человек, она (как и героиня «О любви») – честная, порядочная, интеллигентная замужняя женщина, одинаково несчастливы в браке. Спасением от его унижительного, подавляющего «футляра» для них становится их любовь друг к другу, родившаяся из легкомысленного курортного романа и со временем превратившаяся в большое

серьёзное чувство. Чувство разделённой любви не только избавляет героев от одиночества, но и выводит к новым духовным горизонтам, они становятся чуткими к красоте мира, задумываются о «высших целях бытия» и, подобно герою «Студента», начинают ощущать жизнь человека и человечества как «непрерывное движение к «совершенству». Параллельно им открывается возможность примириться со смертью, приняв её не как страшный знак неотменимой и неискупимой трагедии Жизни, а как закономерную составляющую таинственного мирового процесса, наличие которой не опровергает его хода, не диссонирует с ним, а, напротив, способствует (хотя и непостижимым для человеческого сознания образом) его осуществлению.

Мысль о возможности преодоления трагедии смерти присутствует и в рассказе «Архиерей» (1902), герой которого архиерей Петр в целом ряде отношений напоминает главного героя «Скучной истории». И тот и другой на пороге смерти вспоминают свою жизнь, которая у обоих внешне сложилась так удачно: один стал известным профессором, другой – архиереем; и тот и другой страдают оттого, что у них разладились отношения с близкими людьми, что они одиноки; и тот и другой вынуждены признать, что ни жизненный опыт, ни природный ум не дали им подлинного, глубинного понимания происходящего в мире. Но не менее существенна и разница между ними. Если профессор внутренне никак не может примириться со смертью, хотя, как медик, и признает ее неизбежность, то архиерей, которому также «не хотелось умирать», относится к ней с большей легкостью, во всяком случае – с меньшим напряжением. Сама же смерть архиерея, согласно прямому авторскому указанию, не вносит в мир никакой дисгармонии: все так же поют птицы, ярко светит солнце и радуются и веселятся люди, празднующие пасху, накануне которой умирает герой. Есть в «Архиерее» и тема неожиданно возникающего теплого душевного взаимопонимания между людьми. Такова сцена, когда мать архиерея вдруг начинает видеть в нём не церковного иерарха, перед которым следует раболепно благоговеть, а своего родного «сыночка Павлушу», нуждающегося в заботе и ласке.

Сходный мотив – искренней материнской заботы о маленьком ребёнке – появляется и в финале рассказа «Душечка» (1899). Его героиню, Оленьку Племянникову, при желании можно рассматривать как еще один вариант «футлярного» человека. Не имеющая никаких своих «мнений», она послушно повторяет мнения каждого из своих мужей, а когда остается одна, чувствует свое полное бессилие разобраться в том, что происходит в жизни. Но авторская насмешка над героиней, заметная в начале рассказа, в итоге полностью нейтрализуется указанием на ее готовность, не задумываясь, отдать жизнь «за чужого ей мальчика», гимназиста Сашу – её последнюю, самую сильную и самую бескорыстную привязанность. Тем самым Душечка оказывается героиней, чей «футляр» распался и раскрылся, освободив путь для чистой энергии любви, нежности и сострадания, всегда переполнявшей ее, но прежде не имевшей для себя выхода.

Приведенные примеры показывают, что будущее, на которое уповают некоторые чеховские герои, для самого Чехова не является в строгом смысле историческим. Скорее, оно имеет философско-психологическое измерение. Дело не в реальном приходе идеально-прекрасного будущего, а в изменении точки зрения на настоящее, которое поверяется неким – уже сейчас присутствующим в авторском сознании – идеалом свободы от всех «футлярных» форм существования в сопряжении с этическим идеалом душевной открытости, милосердной и сострадательной любви и искренней веры в неиссякающий Смысл вечно обновляющейся жизни. Таков «символ веры» позднего Чехова, сформулировать который более конкретно представляется едва ли возможным.

В то же время старые чеховские темы: безысходного одиночества, страха перед Жизнью, незащитности перед трагедией смерти, – хотя и уходят на второй план, никогда не перекрываются полностью новообретенной верой, – может быть, как раз по

причине ее внеисторичности и, следовательно, отвлечённости и некоторой расплывчатости, имеющих определенно утопический привкус. Утопия будущего, пусть даже и открываемого в настоящем, не может, какими бы светлыми и прекрасными ни были породившие ее идеи, разрешить кардинальные проблемы человеческого существования – такова вполне трезвая, писательская и человеческая позиция позднего Чехова, парадоксальным образом уживающаяся с его отвлеченными и радужными надеждами на возможное коренное изменение существующего порядка вещей. В этом отношении характерны и показательны мысли героя «Дамы с собачкой», обретшего счастье в любви, но, подобно многим запутавшимся героям Чехова, не понимающего, как ему строить свою дальнейшую жизнь, и горько сожалеющего о том, что счастье к нему и его возлюбленной пришло так поздно и уже начинает омрачаться неотступно приближающейся старостью, вестницей никого не щадящей смерти. В благостную, примирительную концовку «Архиерея» ноту диссонанса вносит упоминание о том, что мать героя, рассказывающая после его смерти о нём своим знакомым, не вполне верящим ей, сама чуть ли не сомневается в правдивости своего рассказа – тем самым вновь вводится тема неодолимой разобщенности близких людей, а также тема полного безразличия времени и смерти к жизни человека и к памяти о нем. Не менее характерно, что Художник в «Доме с мезонином» после пламенного монолога о необходимости веры в «вечное и общее» сам стыдится своих слов и даже, в противоположность прогрессистской вере в лучшее будущее, заявляет о возможном «вырождении» всего человечества.

Лекция 15 ДРАМАТУРГИЯ А. ЧЕХОВА

План:

1. Эстетические принципы и поэтика чеховской драмы.
2. «Чайка».
3. «Дядя Ваня».
4. «Три сестры».
5. «Вишнёвый сад».

Для своих современников Чехов прежде всего был прозаиком. Его драматургические опыты многими рассматривались как оригинальное, но отнюдь не равное по значению дополнение к его прозаическому творчеству. Подлинное значение Чехова-драматурга в полной мере было осознано позднее. Большую роль здесь сыграли постановки чеховских пьес, осуществлённые Московским Художественным театром К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, впервые сумевших найти ключ к новаторской драматургии писателя. Сегодня слава Чехова-драматурга всерьез соперничает со славой Чехова-прозаика, если не превосходит ее. Чехов признан одним из величайших драматургов XX столетия, его пьесы – основа репертуара ведущих театров мира.

Уже первая серьезная драматическая вещь Чехова, поставленная на сцене, – драма «Иванов» (1887) – отличалась оригинальностью построения и непривычной сложностью в разработке характера главного героя. В образе русского интеллигента Иванова, некогда поклонявшегося высоким «либеральным» идеалам социального переустройства общества, но «надорвавшегося» и пытающегося принять в качестве нормы серое, обыденное, безыдеальное существование, в которое погружены другие герои пьесы, Чехов изобразил характерный для 1880-х годов тип человека, утратившего веру, болезненно переживающего эту утрату, но не умеющего ни понять причин случившегося, ни найти в себе силы для духовного возрождения. Самоубийство Иванова в финале пьесы, символически выражающее тупиковость жизненной ситуации, в которой оказался герой, вместе с тем представлено так, что сколько-нибудь однозначно определить авторское отношение к этому событию невозможно: герой – в глазах автора – одновременно оказывается и «сильным» и «слабым», и достойным осуждения предателем былой веры и невинной жертвой трагических обстоятельств Жизни.

Однако в полную силу драматургическое новаторство Чехова проявилось в последующих его четырех пьесах: «Чайка» (1896), «Дядя Ваня» (1897), «Три сестры» (1900) и «Вишнёвый сад» (1903).

Эстетические принципы и поэтика чеховской драмы. В широком смысле эстетика Чехова-драматурга соотносима с эстетикой творцов европейской «новой драмы» – Г. Ибсена, М. Метерлинка, А. Стриндберга, Г. Гауптмана с характерным для них переносом «взрывной» энергии театрального действия в подчеркнута бытовую сферу частной, семейной жизни средних слоев и тенденцией (главным образом у Метерлинка) к нарочитой символизации действительности. Не менее значима для Чехова и опора на русскую «реалистическую» драму середины XIX в. – в первую очередь И.С. Тургенева и раннего А.Н. Островского с их установкой на замедление живого драматического действия, ослабление сюжетной интриги и приглушение конфликта за счет тщательной обрисовки посторонних для основного сюжета сцен, положений и характеров, приобретающих вполне самостоятельное значение и изусловного бытового фона превращающихся в необходимые моменты общего «потока жизни».

Бытовое течение жизни в её мелких и случайных обыденных проявлениях, не знающее ни глобальных конфликтов, ни радикальных поворотов событий, становится отличительной чертой и главным объектом изображения в чеховской драматургии. Если в драме и происходят какие-либо яркие, значимые события – такие как страшный городской пожар в «Трёх сестрах» или продажа с аукциона усадьбы и сада Гаева и Раневской в «Вишнёвом саде», – они неизменно оказываются на периферии основного действия и принципиально ничего не меняют в судьбах героев. «Бессобытийность» чеховских пьес напрямую связана с их «многогеройностью» или, по-другому, отсутствием центрального, главного персонажа, носителя определенной идеи или важной ценностной установки, состоятельность и жизнеспособность которого проверялась бы через столкновение с действительностью или идеями и установками других героев. Разделение на главных и второстепенных персонажей у Чехова остается, но первых (в одной пьесе) всегда больше, чем один или два: в «Чайке» и «Вишнёвом саде» их, как минимум, четверо, в «Трёх сестрах» – семеро, и один не более важен, чем другой. Целенаправленное обытовление традиционного драматургического повествования проявляется и в «смысловой разряженности» диалогов героев, в речах которых постоянно смешивается важное с неважным, глубоко серьезное со смешным и нелепым, подчас анекдотическим. Для создания впечатления большего бытового правдоподобия Чехов также использует звуковые и шумовые эффекты: звуки набата, звон колокольчика, игру на скрипке или фортепьяно, стук топора по деревьям и др. Сопровождая или перемежая ими разговоры и реплики персонажей, он добивается слияния словесного, «значимого», и несловесного, «незначимого», звукового ряда в одно общее звуковое целое, в котором традиционная жёсткая граница между «значимым» и «незначимым» начинает сдвигаться и размываться.

Понижение в статусе событийного, или «внешнего» начала резко повышает у Чехова статус начала «внутреннего», или психологического. Драма Чехова – психологическая драма и в самом общем, и в самом прямом смысле этого слова. Переживания, эмоции, душевные терзания и страдания, упования и чаяния героев – вот что изнутри наполняет и динамизирует их лишенное ярких событий каждодневное бытовое существование. По словам самого Чехова, люди в его пьесах «обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни». Отсюда резкое усиление в драме Чехова, по сравнению с драмой традиционной, роли психологического «подтекста», сферы скрытых душевных переживаний героя, не получающих отражения в его сознательной речи, но находящих выражение в его случайных «странных» репликах, обмолвках, реже – в молчании и ситуационно немотивированных жестах.

Специфической особенностью пьес Чехова является и их жанровая неопределённость: обладая всеми признаками бытовой и психологической драмы, они в то же время любопытным образом объединяют в себе черты традиционных жанров комедии и трагедии. Чисто комические, иногда водевильные, даже фарсовые эпизоды и персонажи встречаются во всех пьесах Чехова, а жанр «Чайки» и «Вишнёвого сада» сам автор определил как комедию. Но юмор Чехова не строго комической природы, для этого в нём слишком мало веселья и оптимизма. Комические приёмы нередко используются драматургом для выражения атмосферы общего разлада и взаимонепонимания, в которой так или иначе пребывают герои всех его пьес. Такова, в частности, функция оборванных, «пустых» (т. е. никак не двигающих идею или сюжет драмы) и немотивированно перебивающих друг друга монологов и диалогов, в высшей степени характерных для чеховской драматургии и позволяющих рассматривать ее как своего рода предсказание или первый опыт расцветшей в XX в. «экзистенциалистской» и «абсурдистской» драмы. Помимо атмосферы абсурда, скрыто трагедийное начало чеховских пьес реализуется также в их сюжетике: как бы ни переплетались и ни сталкивались линии жизни разных героев, сами герои всегда остаются внутренне

одинокими, потерянными, независимо оттого, тоскуют ли они по идеалу, которого по непонятным причинам никогда не могут достигнуть, или, довольствуясь каким-либо его суррогатом, убеждают себя и других в том, что сумели его обрести.

Трагический ответ лежит и на символике чеховских пьес, к которой как к новому выразительному средству прибегает автор, опираясь на опыт Ибсена и Метерлинка. С одной стороны, сквозные, лейтмотивные образы, организующие символическое пространство «Чайки» (чайка, подстреленная Трепловым), «Трёх сестер» (Москва, в которую мечтают уехать сестры), «Вишневого сада» (прекрасный вишневый сад, продаваемый за долги), есть символы утраченного или предвосхищаемого в будущем Идеала, с другой – его трагической недостижимости, невоплощаемости в реальной жизненной практике и, следовательно, иллюзорности.

В содержательном отношении четыре великие чеховские пьесы продолжают и развивают проблематику прозаического творчества писателя, на первый план выдвигая проблему духовной состоятельности личности перед лицом жизненной трагедии и поисков ею истинной веры, способной дать ответы на главные вопросы существования.

«Чайка». В «Чайке» тема сложности и запутанности человеческих отношений рассматривается через призму искусства, к которому причастны четыре главных героя пьесы, представляющие два разных поколения. Старшее поколение – знаменитая актриса Аркадина и её любовник, известный писатель Тригорин, придерживающиеся традиционного, «реалистического» направления в искусстве. Младшее – сын Аркадиной Костя Треплев, завидующий известности Тригорина и матери и в психологической борьбе с ними отстаивающий «новые формы» в искусстве и пишущий «символистскую» драму в духе Метерлинка, и его возлюбленная Нина Заречная, страстно влюблённая в театр и не менее страстно мечтающая со временем стать такой же знаменитостью, как Аркадина и Тригорин. Но по мере развития сюжета пьесы выясняется, что мечтания молодых героев – иллюзорны. При всей их субъективной искренности и возвышенности они разбиваются объективным ходом жизни. Причём их иллюзорную природу автор подчёркивает с самого начала, знакомя читателя (и зрителя) с человеческими несовершенствами тех, кто достиг славы в искусстве. Талантливая и нежно привязанная к своему сыну, Аркадина в то же время невероятно скупа, тщеславна, капризна. Тригорин – не понимает своего писательского назначения и едва ли не тяготится своим литературным даром, а как у человека у него нет ни нравственного духовного стержня, ни силы воли: соблаздивший влюблённую в него Нину, он в конце концов бросает её на произвол судьбы.

Тема жестокости Жизни, смеющейся над человеческими планами и надеждами, находит своё воплощение также в цепочке «однонаправленное – один в другого – влюблённых персонажей, которые все словно поражены одним и тем же недугом безответной любви. Так, учитель Медведенко влюблён в дочь управляющего именем Аркадиной – Машу Шамраеву, Маша влюблена в Треплева, не замечающего её любви из-за своей слепой и пылкой влюблённости в Нину Заречную, Нина влюблена в Тригорина, который после разрыва с Ниной вновь возвращается под крыло Аркадиной. В финале пьесы Нина и Треплев, казалось бы, обретают какое-то подобие веры: Нина начинает понимать, что главное в искусстве и в жизни «не слава, не блеск», а умение «нести свой крест»; Треплев догадывается, что дело не в «новых формах» и не в борьбе с литературными «староверами», а в наличии таланта. Но эта вера не помогает им освободиться от тенет Жизни, распутать хотя бы один из её мучительных узлов. Пьеса завершается тем, что Нина признаётся в своей неспособности вырвать из сердца бросившего её Тригорина и любит его «даже сильнее, чем прежде», и после этого признания Треплев, которого за время разлуки с Ниной любовь к ней не оставила так же, как и писательская зависть к более талантливому Тригорину, кончает жизнь самоубийством.

«Дядя Ваня». Основа сюжета «Дяди Вани» – также история утраты веры, обернувшейся иллюзией, и последствий этой утраты для человека, неспособного жить без веры. Иван Войницкий, он же дядя Ваня, всю жизнь поклонялся профессору Серебрякову, своему родственнику, в котором видел великого учёного, работал для его благополучия и процветания. Когда же он открывает, что в действительности в Серебрякове нет ничего от великого учёного и что как человек он весьма далёк от нравственного совершенства, то существование его превращается в сплошное мучение. Он считает загубленными свои лучшие годы, потраченные на служение профессору, и однажды даже, пытаясь отомстить ему за свою собственную ошибку, в аффекте ненависти стреляет в него из пистолета. Несчастлив он и в любви. Молодая, красивая жена профессора Елена Андреевна не отвечает на чувства дяди Вани, так же как не отвечает она и на любовь его друга и психологического двойника доктора Астрова – талантливого, яркого человека, тихо спивающегося в провинциальной глуши. Нелепое покушение дяди Вани на профессора ни к чему не приводит, кроме того что Серебряковы уезжают из усадьбы, куда они приезжали на лето, и всё остается по-прежнему.

В самом финале, как нередко бывает у Чехова, вдруг появляется некая робкая надежда на возможность иного типа существования, которая высказывается религиозно настроенной племянницей дяди Вани Соней, предлагающей ему смириться с существующим и найти счастье в каждодневном, мелком труде «для других». Однако ценность этой надежды подрывается как тем, что труд, предлагаемый Соней, для потерявшего веру дяди Вани не является по-настоящему спасительным, поскольку не несёт в себе никакой одухотворяющей цели, так и тем, что сама Соня, накануне своего проникновенного монолога о счастье смиренного труда получила неопровержимые доказательства равнодушия к ней и её одинокой судьбе любимого ею доктора Астрова.

«Три сестры». В пьесе «Три сестры» тема иллюзорности веры сплетена с темой неуловимости счастья. Душевно тонкие, интеллигентные, получившие прекрасное воспитание три сестры, заброшенные судьбой в глухую провинцию, каждая по-своему мечтают о счастье. Незамужняя Ольга мечтает о браке, рано и неудачно вышедшая замуж Маша томится по идеальной любви, Ирина собирается наполнить свою «праздную» жизнь благородным, самоотверженным трудом, дающим сознание цели жизни. Но мечты их разбиваются одна за другой, и виноватой в этом, по Чехову, оказывается не только Судьба, т. е. объективная, независимая от воли человека сила угнетающих бытовых обстоятельств, но и человеческая неспособность самих героинь выйти за пределы своего собственного субъективного видения, существенно ограничивающего их духовный кругозор. Так, Ольга, тоскующая по семейной жизни, и видит и как бы не видит, как несчастны в браке её сестра Маша и брат Андрей; Ирина, разочаровавшись в профессии телеграфистки и собирающаяся в конце пьесы сменить её на профессию учительницы, и видит и не видит, как мучается и страдает на своём благородном учительском поприще «начальница гимназии» Ольга. Так же расплывчаты и отвлечённые, при всей своей возвышенности, разговоры о неизбежности пусть отдалённого, но неизменно прекрасного будущего, которые ведут в пьесе полковник Вершинин и барон Тузенбах.

Финальные – слезные и трогательные – монологи трёх сестер опять оставляют читателю и зрителю известную надежду на возможность грядущего преображения мира, когда станет окончательно ясно, зачем существуют все эти душевные муки и страдания, смысл которых, пока люди живут в настоящем, непонятен никому. Но насколько велика возможность прихода такого будущего – неизвестно. Вполне допустима точка зрения, что она вовсе равно нулю. Пока сёстры произносят свои красивые монологи, на сцене появляется муж Маши Кулыгин – воплощение неотменимости скучного, пошлого, унылого настоящего, а спившийся и ко всему равнодушный военный доктор Чебутыкин изрекает свою любимую фразу: «Всё равно!

Всё равно!», выражающую идею трагической абсурдности всего, что происходило, происходит и будет происходить в мире.

«Вишнёвый сад». Последняя пьеса Чехова «Вишневый сад», в отличие от предшествующих, более насыщена социально-исторической проблематикой и на первый взгляд кажется более оптимистической по настрою. Её герои – люди разных поколений и разных социальных слоев, сосуществовавших в России конца XIX – начала XX в. Старшее поколение – дворяне Раневская и ее брат Гаев, трогательные, милые, оба (особенно Раневская) обладающие «культурной аурой» истинно интеллигентного человека, но совершенно бездеятельные и бесхозяйственные.

Более молодое поколение, идущее им на смену, – это купец Лопухин, деятельный, предприимчивый, энергичный, также тянущийся к интеллигентному образу жизни, но плохо понимающий, что такое настоящая культура. Не чувствуя, в отличие от Раневской, красоты «дворянского» вишневого сада, который должен быть продан за долги, он предлагает вырубить его, чтобы на освободившемся месте построить дач, которые приносили бы изрядный доход. Самое молодое поколение – это «вечный студент» Петя Трофимов, придерживающийся социалистических убеждений (Лопухин для него – представитель буржуазного «хищничества») и свято верующий в зарю прекрасного будущего, а также дочь Раневской Аня, с детской наивностью разделяющая взгляды Пети и, как и он, нимало не сожалеющая о гибели вишневого сада, поскольку его смерть воспринимается ими обоими как неизбежный в преддверии новой свободной эпохи расчет с «деспотическим» прошлым. Однако финал пьесы, названной комедией, трагичен. Старый слуга Фирс остается умирать в доме, покинутом и запертым его прежними хозяевами, что выражает не только идею закономерного расчета с прошлым, но и важнейшую для Чехова идею неизбежного трагизма человеческого существования – вне зависимости от смены исторических периодов, времен и эпох.

Основные понятия

Анекдот, безыдейный юмор, бессобытийность, бытовая драма, герой-двойник, драма абсурда, импрессионизм, комедия, комический диалог, комический эффект, лирическая эмоция, маленький человек, мировоззренческая позиция, многогеройность, натурализм, обличительная тенденция, «общая идея», «пейзаж настроения», поэтика объективности, психологическая драма, психологический подтекст, социальный мотив, стилистический штамп, сценка, трагедийное начало, футлярное сознание, экзистенциальная трагедия, эпоха «безвременья», юмористика, юмористический журнал.

Вопросы и задания

1. В чём специфика идейной позиции Чехова по отношению к писателям-предшественникам – классикам русской литературы середины XIX в.?
2. В чём суть «безыдейного» юмора Чехова? Охарактеризуйте философские подтексты чеховского комизма.
3. Каково соотношение социального и философски-экзистенциального начал в прозе Чехова 1880–1890-х годов?
4. Что такое «пейзаж настроения»? Каким образом в чеховском творчестве преломились принципы импрессионистической эстетики?
5. Какую роль мотив поисков «общей идеи» играет в философских повестях Чехова конца 1880-х – первой половины 1890-х годов?
6. В чём своеобразие звучания социальной проблематики в «деревенских» повестях Чехова «Мужики» и «В овраге»?
7. Каков социально-исторический и философский смысл темы будущего в творчестве Чехова?

8. Как соотносятся бытовое, комическое и трагедийное начала в драматургии Чехова?
9. Что связывает чеховскую драму с русской классической драмой XIX в. и что отличает от неё?
10. Охарактеризуйте основные принципы чеховской драмы.

Литература

1. Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988.
2. Катаев В.Я. Литературные связи Чехова. М., 1989.
3. Катаев В.Я. Проза Чехова: Проблемы интерпретации. М., 1979.
4. Паперный З.С. «Вопреки всем правилам...» Пьесы и водевили Чехова. М., 1982.
5. Паперный З.С. «Тайна сия...» Любовь у Чехова. М., 2002.
6. Скафтымов АЛ. К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова // Скафтымов АЛ. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.
7. Сухих ИЛ. Проблемы поэтики А.П. Чехова. Л., 1987.
8. Тихомиров СС. А.П. Чехов и О.Л. Книппер в рассказе «Невеста» // Чеховиана. Чехов и его окружение. М., 1996.
9. Тихомиров СС. Творчество как исповедь бессознательного. Чехови другие. (Мир художника – мир человека: психология, идеология, метафизика). М., 2002.
10. Толстая Е. Поэтика раздражения. Чехов в конце 1880-х – начале 1890-х годов. М., 1994.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Завершившееся знакомство с курсом истории русской литературы XIX в. позволяет подвести некоторые итоги, касающиеся развития русской литературы, её своеобразия и закономерностей.

Во-первых, русская литература постоянно расширяла освоение тех пластов жизни, из которых черпала темы и сюжеты своих произведений и всё глубже проникала во внутренний мир человека, в тайны его души.

Во-вторых, история русской литературы – это история смены жанров и стилей. От почти безусловного господства поэзии в начале и в первой трети XIX в. русская литература неуклонно двигалась к прозе. Торжество повествовательных форм отмечена последняя треть XIX столетия. Это не значит, что поэзия прекращает своё существование. Она лишь уступает первое место на литературной арене прозе, но при всяком благоприятном случае готова взять реванш в состязании за власть над умами и чувствами читателей.

В-третьих, русская литература, преодолев в ходе своего движения жанровое мышление, перешла к мышлению стилями, как это наглядно выступает в творчестве Пушкина, Лермонтова и Гоголя, а затем к господству индивидуально-авторских стилей, когда каждый писатель мыслил в духе индивидуальной стилистической системы. Это хорошо видно на примерах Тургенева и Гончарова, Л. Толстого и Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Лескова и Чехова. При этом жанры никуда не исчезают, но стиль не находится в жёсткой зависимости от жанра, а освобождается от строгой жанровой нормативности. Поэтому в русской литературе особенное распространение получили гибридные жанровые формы, спаянные из различных жанров. Например, «Евгений Онегин» – роман в стихах, «Мёртвые души» – поэма, «Записки охотника» – рассказ и очерк. То же самое можно сказать о романах Л. Толстого (роман-эпопея «Война и мир»), Достоевского (философско-идеологический роман) и т. д.

Изучив процессы, происходившие в литературе XIX в., можно лучше понять сдвиги, характерные для художественного мышления XX–XXI веков.

СОДЕРЖАНИЕ

Лекция № 1. Своеобразие поэзии середины XIX века.....	3
Лекция № 2. Тургенев И. С.	17
Лекция № 3. Гончаров И. А.	44
Лекция № 4. Салтыков М. Е. (Н. Щедрин).....	60
Лекция № 5. Сатирические произведения Салтыкова-Щедрина М. Е.....	67
Лекция № 6. Осровский А. Н.....	75
Лекция № 7. Поэзия середины XIX века (Ф Тютчев и А. Фет).....	96
Лекция № 8. Некрасов Н. А.....	115
Лекция № 9. Толстой Л. Н.....	131
Лекция № 10. Романы Л. Толстого «Анна Каренина» и «Воскресение».....	146
Лекция № 11. Достоевский Ф. М.....	165
Лекция № 12. Поздние романы Ф. Достоевского.....	192
Лекция № 13. Лесков Н. С.....	200
Лекция № 14. Чехов А. П.....	233
Лекция № 15. Драматургия А. Чехова.....	251
Заключение	257

Уалихан Кибраевич Абдыханов

**ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА
(2-я половина)**

Курс лекций

Редактор
Технический редактор

Формат 60*60, 1/16. Гарнитура Times New Roman
Условные печатные листы 17,63. Тираж Заказ
Отпечатано